Centro Studi Sistemi Ambientali della Fondazione Giorgio Amendola

Orta San Giulio
La Fabbrica del Sacro Monte

Conoscenza Progetto Restauro

RINNOVAMENTO

Centro Studi Sistemi Ambientali della Fondazione Giorgio Amendola

Orta San Giulio
La Fabbrica del Sacro Monte

Conoscenza Progetto Restauro

Studi, Convegni, Ricerche
della Fondazione Giorgio Amendola

2

Centro Studi Sistemi Ambientali
della Fondazione Giorgio Amendola

Orta San Giulio
La Fabbrica del Sacro Monte

Conoscenza Progetto Restauro

A cura di Angelo Marzi

Indice

Orta San Giulio
La Fabbrica del Sacro Monte

Per la collana «Studi, Convegni, Ricerche della Fondazione Giorgio Amendola» viene alla luce questo volume dedicato al Sacro Monte d'Orta.

Abbiamo colto l'occasione del quattrocentesimo anniversario della fondazione del Sacro Monte per ripercorrerne l'itinerario storico-artistico e per sottolineare l'impegno delle istituzioni locali, Regione Piemonte e Comune di Orta S. Giulio primi fra tutti, nella conservazione, restauro e valorizzazione di questa grande avventura religiosa e culturale.

Il nostro ringraziamento va innanzitutto al coordinatore della ricerca, l'arch. Angelo Marzi, collaboratore abituale di «Rinnovamento», e sicuramente uno dei più attenti studiosi dei Sacri Monti piemontesi.

Fedeli allo spirito di impegno civile che contraddistingue le iniziative della Fondazione Amendola, abbiamo cercato la collaborazione delle istituzioni pubbliche, che abbiamo ottenuto con grande spirito di partecipazione e di amicizia. Ringraziamo qui in modo particolare il Prof. Enrico Nerviani, Assessore ai Beni e Sistemi Culturali, Beni Ambientali, Parchi, Pianificazione Territoriale, Enti locali della Regione Piemonte, il Sindaco di Orta S. Giulio Geom. Cleto Gallina, i dirigenti e funzionari dell'Assessorato Regionale Prof. Roberto Saini, Dott. Ermanno De Biaggi, Dott.ssa Anna Maria Morello.

Ringraziamo con riconoscenza la Dott.ssa Stefania Stefani Perrone, Direttore della Riserva del Sacro Monte di Varallo, Fra Agostino Colli, docente all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, gli studiosi Dott. Alfredo Papale e Dott.ssa Laura Chironi, autori dei saggi.

Il sottotitolo del volume recita: «Conoscenza, Progetto, Restauro»: riteniamo che le ricerche compiute possano fornire ulteriori contributi in queste tre direzioni.

PROSPERO CERABONA
Presidente Editoriale de «Il Rinnovamento»

LORIS DADAM
Direttore Scientifico Fondazione Giorgio Amendola

A partire dalla Legge istitutiva del 4 giugno 1975 la Regione Piemonte ha realizzato fino ad oggi trentanove Parchi e Riserve Naturali; si segnalano tra questi le Riserve Naturali Speciali dei Sacri Monti piemontesi, per le risorse naturalistiche presenti, per i valori storici e religiosi, sociali ed economici, ma anche per l'immenso patrimonio artistico contenuto, che è formato da architetture, sculture, affreschi e manufatti artigianali.

Un patrimonio che fu visto e divenne oggetto di studi fin dal secolo scorso, quando il turismo colto internazionale si aggiunse ai pellegrinaggi dei devoti che rivisitano gli episodi della vita di San Francesco.

I Sacri Monti formano dunque una risorsa culturale, oltre che religiosa, di primaria grandezza nello scenario piemontese, e la Regione si è impegnata a fondo per la loro valorizzazione attraverso l'azione congiunta di cinque Assessorati; il personale assunto ed i consigli direttivi operano permanentemente per la loro gestione e conservazione, raccordandosi con gli Enti di Tutela statali, e facendo di fatto rivivere le antiche Fabbricerie accanto ai Padri religiosi, ai quali è affidata la sacralità dei luoghi.

Allo sforzo iniziale di gestire e conservare fa seguito, indotto, lo sforzo di conoscenza e di approfondimento specialistico. Per merito del Centro Studi della Fondazione Giorgio Amendola viene ora diffuso questo prezioso volume sulla storia del Sacro Monte di Orta San Giulio: luogo quasi metafisico e privilegiato dalla natura e dagli uomini, come ricorda nelle sue Memorie Louise von Salomé, accennando alla visita compiuta in compagnia di Friedrich Nietzsche nella primavera del 1882: «... insieme facemmo tappa a Orta sui laghi dell'Italia settentrionale, dove il vicino Sacro Monte sembrò averci affascinato tanto da farci perdere il senso del tempo...».

CARLA SPAGNUOLO
Presidente del Consiglio Regionale del Piemonte

All'inizio della seconda metà del Settecento i viaggiatori inglesi cominciarono a visitare l'Italia attratti dai monumenti classici e dalle bellezze naturali. Divenne un rito obbligato, per i giovani signori, compiere il «Gran Tour» nel nostro paese, quale necessaria propedeusi alla vita sociale e politica. Negli ultimi decenni del secolo arrivarono sempre più numerosi; le mete piú ambite erano certamente Pisa, Firenze, Roma, Napoli, ma non di meno i laghi Verbano e d'Orta, situati sulla strada dei valichi, divennero una tappa irrinunciabile anche a motivo del faticoso passaggio della montagna.

In direzione dell'Italia si mossero dunque le carrozze della migliore società inglese: Scott, Coleridge, Byron, Shelley; poeti, scrittori, politici ed artisti giunsero recando le prime guide stampate per il turismo d'élite, contenenti itinerari dettagliatissimi, indicazioni sulla qualità degli alberghi e relative tariffe, intercalati da alcune classiche citazioni.

Nel secolo scorso il turismo colto inglese si trasformò in fenomeno di massa, coinvolgendo la ricca borghesia e contagiando altresí tedeschi e francesi.

La prima descrizione della Riviera d'Orta venne pubblicata a Verona nel 1837 da un tedesco, L. von Welden, cui seguí nel 1867 la guida di W. A. Stuart «Sketchs of the Riviera and Lake of Orta». *Il Cusio ospitò dunque Byron, cui viene attribuita la romantica definizione di «un mazzo di rose su di un bacile d'argento» per l'Isola di San Giulio; poi Balzac, che ammirò «... un delizioso piccolo Lago ai piedi del Monte Rosa, un'isola ben collocata sulle acque calmissime, semplice e civettuola, modesta eppure adorna... è quello (il Lago) ad un tempo il chiostro e la vita...», mentre Henry Bordeaux, accademico di Francia, ambientava ad Orta un ponderoso romanzo storico.*

Sul Sacro Monte di Orta, che è compreso in una Riserva Naturale Speciale istituita dalla Regione Piemonte, convergono dunque i pellegrini devoti di San Francesco ed il turismo internazionale: ai valori storici e religiosi si aggiunge infatti un patrimonio artistico formato da 430 statue, contenute in venti cappelle seicentesche, con centinaia di affreschi che fanno cornice, in un ambiente naturale incontaminato: questo volume di studi edito dalla Fondazione Giorgio Amendola costituisce pertanto un prezioso contributo per la conoscenza e la valorizzazione di un complesso di primaria grandezza nella regione piemontese.

DANIELE CANTORE

Assessore Regionale al Turismo e Sport, Tempo libero
Caccia e pesca, Industria alberghiera, Acque minerali e termali

La Regione Piemonte per il recupero e la conservazione dei Sacri Monti

Enrico Nerviani

La politica regionale per i parchi e le riserve naturali fu avviata nel corso della prima legislatura e produsse, alla sua scadenza, la legge «quadro» n. 43 del 4 giugno 1975.

Nei successivi cinque anni fu approvato il Piano Regionale dei Parchi (1977) e vennero istituiti, tra gli altri, i parchi e le riserve naturali speciali dei Sacri Monti di Varallo, di Orta e di Crea (L.R. n. 30/1980, L.R. n. 32/1980, L.R. n. 5/1980), cui seguí la formazione dei relativi organi di gestione.

Nel 1987 è stata istituita la Riserva del Sacro Monte della Trinità di Ghiffa (L.R. n. 51/1987) e nel 1991 la Riserva del Sacro Monte di Belmonte nel Canavese (L.R. n. 14/1991). È imminente l'istituzione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte Calvario di Domodossola.

Pertanto i sei maggiori Sacri Monti piemontesi sono oggetto di tutela e di investimenti per opera della Regione Piemonte, con l'obiettivo di incentivare il riutilizzo di tali risorse culturali di rango superiore, nel quadro della loro salvaguardia ambientale.

Non è perseguito l'intento di favorire una semplice ricostruzione museografica del passato; d'altra parte il decennio di impegno e di gestione dimostra che la Regione non si pone in concorrenza o in antagonismo con l'azione diretta a favorire l'uso religioso e ad evidenziare gli aspetti sacrali e devozionali.

Le aree protette dei Sacri Monti costituiscono di fatto un ambito qualificato di lettura storica e di conoscenza della realtà locale piemontese, e possono divenire l'oggetto di una politica culturale rivolta all'intera comunità, di un turismo colto o coincidente con il turismo religioso dei pellegrinaggi, che trova nella fruizione estetica una occasione di promozione culturale e sociale. Essi possono ancora divenire, in prospettiva, attrezzati laboratori didattici al servizio delle attività formative, distribuiti lungo un itinerario che comprende l'arco alpino (Varallo, Orta, Ghiffa) e si svolge nel territorio collinare e metropolitano (Crea, Belmonte): formano infine un ambito privilegiato per la ricerca storica ed artistica, oltre che per l'azione di restauro e conservazione.

Nel decennio trascorso la Regione è intervenuta con rilevanti finanziamenti, erogati attraverso gli Assessorati ai Parchi, alla Cultura, al Turismo, ai Trasporti, all'Agricoltura e Foreste: si pensi alla Riserva di Ghiffa, istituita da soli quattro anni, dove sono aperti cantieri presso le architetture dell'intero complesso monumentale, mentre gli Enti di Tutela dello Stato intervengono consequenzialmente sui beni artistici contenuti.

L'azione pubblica è stata determinata con evidenza dalla necessità di difendere e valorizzare questi beni, che formano una tra le piú cospicue risorse

storico-artistiche regionali, dove si concentrano eccezionali architetture, sculture e affreschi, posti in scenari naturali plasmati nell'arco di secoli.

Conclusa la prima fase di impegno conservativo, diretta a porre riparo ai guasti maggiori prodotti da una situazione quasi generalizzata di abbandono e di assenza di manutenzione, emerge con forza la necessità di incrementare gli studi e le analisi specialistiche, specie per quei complessi sui quali meno si è concentrata la storiografia locale.

La riscoperta culturale dei Sacri Monti procede dagli anni Sessanta, in particolare dal Congresso di Varallo Sesia promosso dalla Società di Archeologia e Belle Arti (settembre 1960) con le prime analisi del Cavallari Murat sull'opera di Galeazzo Alessi. Seguirono gli studi di Stefania Stefani Perrone sul «Libro dei Misteri», sui fratelli D'Enrico e l'urbanistica di quel complesso, e la rivelazione di Gaudenzio Ferrari per opera di Testori, Brizio, Gabrielli. Del 1980 è il primo convegno internazionale sui Sacri Monti, tenutosi ancora a Varallo, cui seguirono i convegni di Orta (1982) e di Varese (1990).

Per iniziativa della Regione Piemonte si è avuta recentemente notizia degli studi compiuti da A. Mitkowska presso l'Università di Cracovia sui diciotto Sacri Monti polacchi, che fanno riferimento al prototipo francescano di Varallo ed ai modelli piemontesi e lombardi: emerge con sempre maggiore evidenza che la dimensione del fenomeno è europea.

Se vasta è la letteratura specialistica su Varallo, il Sacro Monte di Orta è stato finora esplorato in modo esauriente dagli storici: per la pittura e la statuaria tuttavia soltanto il Melzi ha prodotto le indispensabili ricerche archivistiche e i primi studi critici. Gli studi sulle architetture di padre Cleto sono fermi al 1909, quando il Goldhardt pubblicò a Berlino la sua ricerca: fino agli anni Cinquanta si era persa addirittura, sulle guide locali, la memoria storica della presenza del padre architetto francescano.

I rilievi architettonici, il manuale per il restauro presso i Sacri Monti, le perizie specialistiche prodotte da un restauratore sull'intero patrimonio dei beni artistici, promossi e finanziati gli uni e gli altri dalla Regione negli anni 1983-1990, pongono Orta al primo posto per le analisi e le ricerche nel settore e costituiscono strumenti conoscitivi essenziali e indispensabili per approfondire gli studi sul complesso ortese.

Da essi derivano i saggi e le indagini svolte per impulso del Centro Studi della Fondazione Giorgio Amendola: uno sforzo per aumentare le conoscenze di quel Sacro Monte, che forma una delle stazioni emblematiche nell'itinerario storico, culturale e religioso della regione piemontese.

Finanziamenti erogati agli enti di gestione

(esclusi fondi per il personale)

SACRO MONTE DI CREA
(Legge regionale 28 gennaio 1980, n. 5, mod. con l.r. 10 dicembre 1980, n. 81)

Assessorato Beni Culturali e Ambientali, Pianificazione Territoriale, Parchi, Enti locali	
– Spese di gestione	L. 880 000 000
– Spese di investimento	L. 130 000 000
– Spese per restauri	L. 555 000 000
Assessorato ai Trasporti (pronto intervento)	L. 475 000 000
Assessorato Agricoltura e Foreste	L. 42 500 000
Presidenza della Giunta	L. 25 000 000

SACRO MONTE DI GHIFFA
(Legge regionale 7 settembre 1987, n. 51)

Assessorato Beni Culturali e Ambientali, Pianificazione Territoriale, Parchi, Enti locali	
– Spese di gestione	L. 265 000 000
– Spese per interventi	L. 200 000 000
– Spese per restauri	L. 280 000 000
Assessorato al Turismo	L. 77 800 000

SACRO MONTE DI ORTA
(Legge regionale 28 aprile 1980, n. 32)

Assessorato Beni Culturali e Ambientali, Pianificazione Territoriale, Parchi, Enti locali	
– Spese di gestione	L. 840 000 000
– Spese per interventi	L. 185 000 000
– Spese per restauri	L. 625 200 000
Assessorato al Turismo	L. 108 000 000
Assessorato ai Trasporti (pronto intervento)	L. 47 500 000
Assessorato Agricoltura e Foreste	L. 35 000 000
Ministero dell'Interno	L. 30 000 000
Soprintendenza per i Beni Ambientali ed Architettonici del Piemonte	L. 30 000 000

SACRO MONTE DI VARALLO
(Legge regionale 28 aprile 1980, n. 30, mod. con l.r. 12 marzo 1985, n. 18)

Assessorato Beni Culturali e Ambientali, Pianificazione Territoriale, Parchi, Enti locali	
– Spese di gestione	L. 830 000 000
– Spese per interventi	L. 93 000 000
– Spese per restauri	L. 658 200 000
Assessorato ai Trasporti (pronto intervento)	L. 290 000 000
Assessorato Agricoltura e Foreste	L. 37 500 000
Soprintendenza per i Beni Ambientali ed Architettonici del Piemonte	L. 100 000 000

Il Sacro Monte e la Comunità di Orta

Cleto Gallina

La preziosa guida che Gerolamo Gemelli diede alle stampe in Milano nel 1770 (*Il Sacro Monte insegnato da Didimo Patriofilo*) reca sul frontespizio lo stemma della Comunità di Orta San Giulio, che il 3 febbraio del 1583 deliberò di erigere un Sacro Monte dotato di cappelle e convento come a Varallo. Lo stesso autore, che vide in archivio il *Libro segnato A* ora perduto, documenta che quel giorno furono nominati anche i primi fabbricieri: Giulio Gemelli, Bartolomeo De Forte, Francesco Bianco, Giacomo Gemelli, Antonio Maffioli, Filiberto Tartagna, Guglielmo De Forte, con l'incarico di perorare l'invio dei Padri Francescani presso l'Ordine Provinciale di Milano. Vogliamo credere che quelle stesse deliberazioni siano state formulate nel *Palazzo della Comunità* appena costruito sulla Piazza del Mercato.

Le vicende della Fabbrica sono oggetto di una vasta letteratura, e i saggi che seguono accrescono ancora le conoscenze, in questi anni che vedono moltiplicarsi gli studi e l'interesse per il complesso sacro. Mi pare tuttavia che gli Storici non abbiano ancora chiarito a sufficienza, forse per mancanza di documenti, il ruolo che ebbero gli Uomini di Orta nella Fabbrica e nella gestione del Monte accanto ai Padri Cappuccini; vorremmo in particolare conoscere meglio come avvenne l'acquisizione dell'immenso patrimonio religioso e artistico alla proprietà comunale e chi la promosse, negli anni oscuri delle alienazioni e della cacciata dei Padri medesimi.

La guida di Padre Manni ci informa che il nuovo Conventino fu costruito nel 1895, al fine di ospitare nuovamente i Padri Francescani perché provvedessero alla cura religiosa del Santuario: finanziò la costruzione lo svizzero Max Ackermann, il pioniere dell'industria omegnese che aperse il grande stabilimento tessile derivando l'acqua dallo Strona (Omegna lo ricorda con un monumento in Piazza Beltrami). Pensiamo tuttavia che agli inizi del Novecento la costruzione della nuova strada, delle reti di illuminazione e di acqua potabile sia dovuta all'iniziativa del Comune di Orta.

L'Amministrazione si impegnò ancora dopo il secondo conflitto mondiale migliorando la strada ed erigendo un moderno ristorante, struttura di accoglienza complementare ed essenziale per pellegrini e visitatori. Una vasta documentazione di archivio prova inoltre che gli stessi Amministratori ebbero una parte importante e si prodigarono efficacemente per salvare la cappella *Tredicesima del Carnevale*, mentre gli anni Sessanta sono segnati dal vivace dibattito che si svolse intorno ai progetti di completamento e restauro della cappella Nuova.

Il 3 giugno del 1977 il Consiglio comunale istituí una *Commissione per*

il Restauro delle Cappelle del Sacro Monte: ne fecero parte il Padre Superiore dei Francescani, Funzionari delle Soprintendenze, studiosi, tecnici ed amministratori locali: nacque in tal modo il *Comitato di Salvataggio* che operò fino al 1982 affiancando l'opera dei Padri Francescani, con un organismo di gestione simile all'antica Fabbriceria. Negli stessi anni il Piano Regolatore Generale provvide ad estendere una rigorosa tutela sull'intera area.

La rinascita del Monte era ormai avviata: con la Legge n. 32 del 1980 la Regione Piemonte, retta dal compianto Presidente Viglione, istituisce la Riserva Naturale Speciale, dotandola di proprio personale e di un Consiglio Direttivo, dove sono ancora presenti i rappresentanti del Comune. E negli ultimi dieci anni la Regione interviene ancora con massici investimenti per il restauro delle cappelle, accanto alle Soprintendenze ai Beni Artistici e Storici ed ai Beni Ambientali ed Architettonici: contemporaneamente il Comune di Orta si impegna nelle opere di miglioramento della viabilità, reti di impianti e infrastrutture sotterranee, copertura dell'Ospizio di San Francesco: la Comunità degli Ortesi è consapevole infatti che il Monte rappresenta un patrimonio di fede, d'arte e di cultura di importanza internazionale, ma costituisce anche una risorsa economica di prima grandezza per Orta e l'intero territorio cusiano.

Del resto nel 1613 il grande Vescovo Bescapè, capo spirituale ma anche signore feudale della Riviera, tiene nel massimo conto quest'ultimo aspetto, quando, a proposito della Fabbrica in atto sul Monte, auspica che... *essa Riviera ne senta ancora temporal giovamento...*

Sacri Monti in parallelo

Stefania Stefani Perrone

L'eccezionale proliferare degli studi, pubblicazioni, convegni sulle tematiche dei Sacri Monti dal 1980 ad oggi (e il 1° Convegno Internazionale di Studi sui Sacri Monti, promosso nel 1980 dalla Regione Piemonte a Varallo ne sembra il logico avvio), al di là di una semplicistica volontà di definizione storico critica di un fenomeno artistico trascurato, pare casualizzarsi soprattutto nella accezione, o scoperta, dei valori straordinariamente attuali contingenti ai Sacri Monti, quali luoghi unici di molteplici valenze, cointeressanti con l'oggetto d'arte (sia esso urbanistica, architettura, pittura, scultura, artigianato), la vicenda religiosa, storica, sociale, economica del territorio di appartenenza.

Il lungo elenco di Guide, delle monografie dall'80 ad oggi (Montrigone di Borgosesia 1984, Oropa, Varallo 1987), dei testi sui Sacri Monti italiani e stranieri e, particolarmente, sui Sacri Monti dell'arco alpino (1980, 1982, 1986, 1989, 1990), i Convegni di studi (da quelli di Montaione, di Orta, a quello, recente, di Varese), nel rinnovato interesse per il complesso fenomeno, palesano anche difficoltà di reperire e recuperare, in termini attuali, la giustificazione dell'essere e delle finalità dei Sacri Monti ed evidenziano spesso la mancanza di una necessaria differenziazione nel concetto e nella definizione istituibile tra Sacri Monti, Santuari, Calvari.

Si coglie, a volte, nelle stesse monografie, la tendenza ad isolare il fenomeno sacromontano singolo, quale dato a sé stante, avulso dal contesto delle presenze analoghe, per lo più quasi coeve, esistenti sul territorio, che, se per il dato geografico-politico è distinguibile in piemontese-lombardo, in sede di amministrazione religiosa è da considerarsi in toto dipendente dalla Diocesi Ambrosiana.

Il territorio infatti della Diocesi Ambrosiana, superando i confini dello Stato di Milano, si estendeva verso il Ducato di Monferrato, la Svizzera, e la Repubblica di Venezia. La Provincia ecclesiastica aveva sotto la propria giurisdizione anche quindici Vescovi suffraganei: Ventimiglia, Alba, Asti, Savona, Acqui, Vercelli, Casale, Alessandria, Novara, Tortona, Vigevano, Lodi, Bergamo, Cremona e Brescia (Oropa, Sacro Monte, 1987).

Alla fine del '500 la Diocesi di Novara gestiva direttamente i Sacri Monti di Varallo e di Orta; quella di Milano i Sacri Monti di Varese e di Domodossola; quella di Vercelli il Sacro Monte di Crea. Il Sacro Monte di Oropa invece, sin dal suo sorgere, fu sotto la giurisdizione di Casa Savoia. Integrante la parte avuta dalla ricca borghesia e dalla nobiltà nella costruzione dei Sacri Monti: a Varallo, decisivo l'apporto economico della ricca famiglia milanese dei D'Adda dalla metà del '500 a tutto il secolo seguente che, proprio alla metà del secolo,

determinò una svolta nelle scelte urbanistiche, architettoniche, figurative del Monte quale committente del nuovo impianto a Galeazzo Alessi; a Orta le cappelle sono donazioni di una ricca classe borghese che appone all'interno delle cappelle stesse il proprio stemma di famiglia; a Crea i marchesi di Monferrato prima, ed i Gonzaga poi, sono i maggiori finanziatori con alcune famiglie, che riservano a sé la proprietà delle cappelle costruite, ereditabili di padre in figlio; analoga la situazione a Varese.

I Sacri Monti sorti dalla fine del '500 (Crea 1589, Orta 1591, Varese 1604, Arona 1614, Graglia 1615, Oropa 1620, Domodossola 1656), la ristrutturazione, quasi ricostruzione, dell'area centrale soprelevata del Sacro Monte di Varallo (1593-1614), proprio per tali presupposti, presentano correlazioni che investono, oltre motivazioni, funzioni, finalità, controlli, anche metodologie di impianti, strutture, contenuti.

In considerazione di ciò, questo esaustivo volume di studi sul Sacro Monte di Orta risulta segnare un momento paradigmatico nel campo della moderna storiografia sacromontana, in quanto, sulla base di risposte puntuali all'esigenza di produrre conoscenze storico-critiche scientificamente corrette, esamina nella sua globalità gli aspetti inerenti il Sacro Monte di Orta: l'ampia analisi delle componenti urbanistiche e architettoniche, dell'ambiente, dei manufatti figurativi, delle mutazioni e della permanenza delle strutture, degli interventi e delle modalità di restauro, l'esame dei dati iconografici basilare per una corretta lettura, la vasta schedatura degli artisti e, in relazione, delle cappelle (quasi una guida scientifica annessa al volume), sono condotti istituendo interrelazioni col territorio interessato alla fenomenologia dei Sacri Monti, con la vicenda artistica, storica, civile e religiosa del tempo, con le coeve incidenze di carattere economico-sociale.

Ne sorte una panoramica di amplissimo raggio che, con gli specifici riferimenti ad Orta, investe gli altri Sacri Monti piemontesi-lombardi (Crea, Varese, Varallo soprattutto), evidenziandone correlazioni che contribuiscono ad una corretta lettura dell'esistente, delle causalità degli interventi, promossi dal potere decisionale religioso e laico.

L'esame in parallelo del fenomeno Sacri Monti (già trattato nel 1979 in relazione a possibili legami istituibili tra «Città ideali» della trattatistica cinquecentesca e Sacri Monti) è conseguente, in questa sede, dati tali presupposti. E, come primo dato, preme sottolineare come i Sacri Monti piemontesi-lombardi, pur differenziati per modalità di impianti, per strutture architettoniche, per rappresentazione dei contenuti sacri, abbiano in comune il periodo di fondazione, o, come nel caso di Varallo, di riassetto, la dislocazione territoriale, la struttura fisica del territorio su cui sorgono, la stretta dipendenza da una committenza religiosa, e più raramente laica, che esercita su di essi un potere decisionale assoluto.

Da Varallo, ad Orta, a Varese, a Crea, a Domossola, ad Oropa, i Sacri Monti si enucleano su alture, spesso incombenti sulla cittadina sottostante, ove il dato architettonico ed urbanistico si pone per esemplarità di una cul-

tura che, se da un lato ha legami con le realizzazioni del territorio circostante, dall'altro mostra in prevalenza strette connessioni con i dati coevi della «capitale», identificabile, nel caso di Varallo, Orta, Crea, Varese, Domodossola, con Milano, nel caso di Oropa, con Torino per quanto attiene al complesso Santuario, con Varallo stesso per il discorso relativo alle cappelle.

La motivazione primaria del proliferare dei Sacri Monti alla fine del '500, va individuata all'interno della politica religiosa controriformata (come ben individuato nel presente volume) che, specie in territorio lombardo controllato dai Borromeo, fa dei Sacri Monti uno strumento determinante di «propaganda fidei»: la vita e la passione di Cristo (Varallo), la vita ed i miracoli di San Francesco (Orta), la vita della Madonna (Crea ed Oropa), i Misteri del Rosario (Varese), la Via Crucis (Domodossola), sono tematiche di una ideologia religiosa messe in discussione dalla Riforma Protestante e di cui la Riforma Cattolica riconferma la validità assoluta, proponendole sui Sacri Monti sia come mezzo di meditazione, sia soprattutto, nelle realizzazioni pittorico-plastiche di estremo verismo e pietismo all'interno delle architetture, come mezzo di catarsi religiosa e quindi di consenso.

La volontà politica della Chiesa della Controriforma di storicizzare, e quindi di autenticare, l'opera di evangelizzazione affidata ai Sacri Monti, è presente spesso nella scelta della loro ubicazione, in località mitizzate dalle leggende quali caposaldi della lotta contro gli Ariani (a Crea ed Oropa Sant'Eusebio, vescovo di Vercelli, a Varese Sant'Ambrogio, vescovo di Milano), o sacralizzate da preesistenze devozionali.

La stessa volontà di una giustificazione dei fatti edificatori di un Sacro Monte come «città sacra» e, come tale, alternativa significante nella sua relazionabilità con la «città civile», è reperibile nell'istituzione di percorsi principe, raccordi urbanistici fra Sacri Monti e centri storici della città sottostante; l'accentuazione del valore etico preminente della «città sacra» è nella sua sopraelevazione, nella sua visibilità dall'intera vallata, quale fulcro prospettico e morale.

Sui Sacri Monti, ad eccezione di Oropa, il potere decisionale esercitato dalla classe dirigente ecclesiastica in materia di impianti, di tipologie architettoniche, di scenografie pittoriche, di messinscena plastiche, è determinante, come ha ben evidenziato anche lo studio di Orta.

Sul Sacro Monte di Varallo gli interventi di Carlo Borromeo prima (1570-1584), e, a partire dal 1593, del vescovo Bescapé, sono decisivi per l'assetto attuale e giustificanti il rifiuto del «laico» progetto di riforma del Monte steso da Galeazzo Alessi (1565-69), che il fatto sacro aveva totalmente subordinato al fatto urbanistico ed architettonico. Sempre il Bescapé, fedele interprete della linea pastorale di San Carlo, si assume la soprintendenza della costruzione del Sacro Monte di Orta, come ha ben notato Marzi; a Varese l'architetto Bernascone sottopone ogni progetto all'approvazione del cardinal Federico Borromeo.

Il potere ecclesiastico centrale si avvale in larga misura dell'operato dell'Ordine Francescano che si fa promotore dei Sacri Monti di Varallo, di Orta

(qui addirittura promozione e progettazione coincidono in padre Cleto da Castelletto), di Varese e di Domodossola, sui quali esercita un'opera di continuo controllo, facente capo al convento di Sant'Angelo in Milano.

La genesi dei Sacri Monti alla fine del Cinquecento è in sostanza uno dei fatti più éclatant della politica della chiesa postridentina che punta sulla pubblicizzazione di contenuti sacri, cardini della problematica del Concilio di Trento. L'inserimento di tali contenuti religiosi nell'ambito di un agglomerato di tipo urbano, può essere anche interpretato quale indice di una precisa volontà politica che, nella crisi diffusa del *Sacro*, afferma la propria autorità, contrapponendo alla «laica ed ideale città» per l'uomo del Rinascimento, la «ideale città sacra», la *città simbolo* per la chiesa riformata.

Si pensi, più che al retorico e celebrativo piano di Sisto V, alla Milano del secondo Cinquecento. Qui il rigorismo controriformato di Carlo Borromeo, così decisionale nelle scelte in materia d'architettura sacra, non solo nell'ambito del Ducato di Milano, ma anche nella diocesi del più prossimo, vicino Piemonte, è, in uno dei suoi aspetti, volto alla realizzazione di *città simbolo*, di *città messaggio*. Le *Instructiones*, le dispute coi Gesuiti sull'importanza ed il significato da conferirsi alla chiesa nel contesto urbano, e soprattutto le realizzazioni di un Tibaldi, l'architetto di fiducia in cui momento creativo e volontà istituzionale coincidono nell'espressione di un linguaggio architettonico *funzionale* all'ideologia tridentina, sono momenti indicativi di una prefigurazione politica, in chiave retorico-celebrativa, dei fatti urbanistici che trova massima applicazione nella creazione dei Sacri Monti, «città sacre», celebrative di valori religiosi universali.

Come città, in termini di esemplarità urbanistica si pone il Sacro Monte di Varallo, il primo dei Sacri Monti, iniziato nella costruzione nel 1491. L'idea di *città* è già reperibile nel suo primo impianto, volto a riprodurre una parte del territorio di Gerusalemme, nei punti cardine dei Sacri Luoghi della Passione di Cristo, simili, per situazione ambientale, formale, spaziale, agli originali palestinesi.

La cinta di mura, il percorso sacro scandito da architetture che memorizzano momenti di sacralità, i Sacri Luoghi dislocati in architetture stabilite in aree adiacenti il piazzale porticato, possono essere interpretati come momenti di un discorso effettivo sulla città. Ma in realtà il primo Sacro Monte, nella sua articolazione topografica interna con riferimenti evocativi a Nazaret, Betlemme, al territorio di Gerusalemme, va letto nel contesto di un'*ars memorandi* in cui il dato urbanistico-architettonico si pone in una sua particolare frammentarietà, in stretta correlazione con la singola ambientazione.

Un discorso, questo della riproposizione dei luoghi palestinesi, ripreso a Graglia (Santuario della Madonna di Loreto) nella valle dell'Elvo, ove nel 1616 si iniziò una rievocazione paesistico-architettonica dei Luoghi Santi, con una magniloquenza di linguaggio spaziale, consono al valore celebrativo della Riforma cattolica nel '600 e tendente a realizzare la massima teatralità.

A Varallo, con l'intervento di Galeazzo Alessi che con il «Libro dei Misteri»

aveva redatto un progetto di totale ristrutturazione, l'assetto ed il significato del Sacro Monte fu sottoposto ad un radicale riesame culturale. Il progetto dell'Alessi segnò un momento di sintesi tra cultura architettonica, espressa nella tendenza a realizzare una «città ideale» tramite una razionale pianificazione e fatti formali esemplari, e cultura della città ravvisabile nell'intenzione di costruire una parte della città secondo esempi urbani.

Nel progetto alessiano, specie quello relativo alla parte alta del Monte destinato a rappresentare la *Città di Gerusalemme*, il rifiuto della casualità dell'agglomerato medioevale, inteso come disordine (e in questo caso il primo impianto del Monte), il fatto di individuare nella teoria delle proporzioni, nel culto dell'asse, delle matrici geometriche della centralità, i modi per la realizzazione di moduli urbani perfetti, sono elementi indicativi e di totale adesione agli ideali centrici e proporzionali del Rinascimento e di stretta relazionabilità con le ipotesi urbane di Filarete, fra' Giocondo, di Francesco di Giorgio Martini.

Analogie con la Sforzinda presenta l'impianto del piazzale progettato dall'Alessi: come in Sforzinda anche qui il baricentro geometrico della città è costituito da una piazza regolare e coincide con un monumento a pianta centrale elevato al centro della piazza stessa, che, nel caso specifico, è la simbolica fonte del Cristo Risorto, riassuntiva di tutti i contenuti religiosi del Monte.

La concezione cosmologica dominata dal concetto di legge e di ordine, incidente nelle proposte di «città ideale» a pianta stellare del Filarete, ma presente nelle soluzioni di Francesco di Giorgio Martini, ed in genere in tutte le teorizzazioni di «città ideali», sino a Giorgio Vasari il Giovane, è individuabile in Alessi non solo nell'elezione di principi proporzionali, geometrici, come matrici di impianti e soluzioni formali, ma nella precisa scelta di fare del *Tempio di Salomone* uno dei punti cardine del piazzale della città: in esso al valore concettuale di universalità religiosa, si assomma, secondo una interpretazione cosmologica, la simbolica volontà d'inserirsi magicamente nell'universo per riprodurne i presunti principi proporzionali, geometrici, aritmetici.

La progettazione poi di una piazza civile, la piazza dei Tribunali, da affiancarsi alla piazza religiosa, la piazza del Tempio, non contraddice tale impostazione, poiché s'inserisce culturalmente e nelle realizzazioni effettive e nelle teorizzazioni rinascimentali, di cui costituisce una delle proposte più avanzate in quanto ideata tenendo conto di un'effettiva spazialità.

Dovendo mantenere, per esigenze della committenza, nuclei esistenti, intoccabili perché ormai mitizzati, l'Alessi teorizza la soluzione mediana dell'inserimento di nuovi edifici, piazze e strade nel contesto antico; attua cioè un'opera di storicizzazione del fatto urbanistico che, sotto certi aspetti, trova riscontro nella posizione assunta da Leon Battista Alberti.

L'area recingente a semicerchio la soprelevata *Città di Gerusalemme*, accidentata, densa di piante e di verde, è da Alessi realizzata come un giardino cintato ove inserire nuovi nuclei architettonici, rettifica formale del paesaggio naturale. Qui la «natura ideale» del giardino che si pone come «parallelo agreste e completamento della città ideale geometricamente ordinata» teoriz-

zata dai trattati del Rinascimento e specialmente da L.B. Alberti e da Francesco di Giorgio Martini, è da Alessi risolta con la funzionalità prospettica dei tracciati viari che organizzano l'indefinito arboreo della natura per il risalto formale dei puri giochi geometrici della architetture.

Un esempio che realizzato poi, quasi ad litteram, sul Sacro Monte di Varallo, sarà basilare per quasi tutti gli altri Sacri Monti. Non venne invece realizzata la *Città di Gerusalemme* come proposta da Alessi. L'intervento di Carlo Borromeo prima e del vescovo Bescapé poi, determinò modifiche a livello d'impianto e di costruzioni: la struttura urbanistico-architettonica del Sacro Monte fu dalla Controriforma modellata soprattutto in rapporto alla funzionalità sacra.

Ma l'attuale Sacro Monte, nelle sue componenti fondamentali, è esemplativo di una metodologia urbanistica strettamente connessa al «Libro dei Misteri»: il piazzale del Tempio, dalla spazialità chiusa, definita dai portici e dal loggiato del Palazzo di Pilato, la Porta Aurea immettente nella piazza, il passaggio porticato d'accesso alla piazza dei Tribunali, l'idea di costruire le cappelle secondo moduli formali propri più della architettura civile che religiosa (le cappelle della piazza dei Tribunali, veri palazzi civili, con prospetti da case di abitazione, il Palazzo di Pilato con androne, scalea d'accesso, loggiato aperto sulla piazza e sul paesaggio montano, ecc.), sono momenti di un discorso urbanistico legato alla prassi urbanistica della Milano del secondo '500 in cui rientra essenziale, tramite il *Libro dei Misteri*, la casistica formale del Serlio.

Un linguaggio colto che, specie per quanto concerne le tipologie edilizie, sarà normativo per gli altri Sacri Monti, primo fra tutti il Sacro Monte di Varese, ove l'architetto Bernascone progetta 14 varianti sul tema della pianta centrale e con tale tipologia costruisce tutte le cappelle del Sacro Monte.

Legato all'ambiente milanese di cui riflette le esperienze dal Tibaldi al Richini, attento alle proposte varallesi (sintomatica la ripresa del Tempio di Salomone, una delle cappelle più complesse del Monte varesino), il Bernascone tuttavia imposta il suo Sacro Monte secondo principi solo parzialmente rapportabili a Varallo e che denotano il trapasso culturale ed ideologico dal Rinascimento al Barocco dell'«idea di città sacra».

Il Sacro Monte di Varese infatti, raccordato al centro storico della città da un percorso pianeggiante e poi in salita, ha un impianto direzionale che, ritmato dai tre archi trionfali e dalle 14 cappelle, si snoda sul crinale del Monte terminando nel Santuario e nei nuclei del monastero e di insediamenti civili, posti alla sommità. Il percorso, prettamente a carattere processionale, delimitato da una bassa cordonatura muraria, ha la triplice funzione e della visione del paesaggio sottostante e delle cappelle con le relative scene sacre, e dell'organizzazione prospettica dell'elemento arboreo in funzione del risalto formale delle singole architetture.

Se Varallo è presente nell'idea di organizzare i percorsi convergenti prospetticamente sui monumenti aulici costituiti dalle cappelle, questi, nell'accentuazione della sintassi manieristica, nel loro aprirsi strutturale, istituiscono con la natura un rapporto non più dialettico, come a Varallo, ma di reciproca

compenetrazione spaziale. Scomparsa la città geometricamente ordinata alessiana, si sviluppa, di Varallo, ampliandola, l'idea di uno spazio naturale in cui le architetture dei «Misteri», risolte come fondali scenici, «recitano il dramma del potere assoluto».

Negli altri Sacri Monti (Crea, Orta, Oropa, Domodossola) si accentua la negazione di ricreare una città nelle sue componenti fondamentali o nella sublimazione geometrica del dato architettonico e spaziale; il dato naturale prende il sopravvento: la spazialità si dilata ed il giardino, terreno delle architetture, sempre meno architettonicamente realizzato, progressivamente s'ingrandisce, perdendo i suoi limiti, divenendo parco, sino ad identificarsi con il paesaggio circostante, o, come ad Orta, subordinato alla visione paesistica.

Il Sacro Monte di Orta, con le sue 20 cappelle celebrative della vita di S. Francesco, raccordato alla città sottostante da uno scenografico viale che immette con un arco trionfale al Monte, ha un impianto determinato dal percorso che si enuclea sul ciglio più esterno del Monte, raccordo alle cappelle, site nei punti più panoramici. È chiaro che la viabilità è un fatto secondario rispetto al fatto principe dell'ubicazione delle cappelle, veri punti focali per la visione delle molteplici prospettive del sottostante paesaggio organizzato, del lago e dell'isola di S. Giulio, a cui spiritualmente si ricollegano.

Le architetture, opera in gran parte del francescano padre Cleto da Castelletto Ticino, allievo del Tibaldi, indicative di un ricupero letterario del classicismo bramantesco con spunti da Alessi e Tibaldi ma anche di un superamento degli stessi schemi manieristici, come viene evidenziato dal Marzi, sono immerse nella natura incolta che risulta estranea a qualsiasi soggezione di funzionalità prospettica formale.

Anche sul Sacro Monte di Crea nel Monferrato, pur ideato dal Tabacchetti già operoso al Sacro Monte di Varallo allo scadere del '500, proprio nel momento dei lavori per il nuovo assetto voluto dal Bescapé, non è reperibile una volontà urbanistica a livello d'impianto: il percorso, ad andamento spiraliforme, scandito da 23 cappelle, semplificazioni formali degli esempi varallesi, ha un significato ascensionale concludentesi nella scenografica cappella del *Paradiso*, dominante, su un'altura. Le architetture, immerse nella natura, stabiliscono con essa un rapporto d'interdipendenza.

A Domodossola invece la dimensione paesistica ha netta prevalenza. Il legame diretto con la città sottostante s'interrompe: la spazialità si dilata, indefinita, incontrollata, nettamente prevalente sul dato architettonico delle cappelle i cui schemi centrici del classicismo lombarbo si articolano in un linguaggio già barocco. I percorsi sono funzionali alla visione delle cappelle, ma soprattutto accentuano l'interesse per direzioni fantastiche, articolandosi in più complesse e non limitate linee direzionali. Sono evidentemente le incidenze del gusto barocco, indicative anche della magniloquente volontà celebrativa del potere religioso secentesco.

Da Varallo a Domodossola il processo edificatorio dei Sacri Monti pare concludersi. L'aspetto più problematico di esso è il fatto che in nessuno dei Sacri Monti considerati si riprenda l'idea di città presente a Varallo, ma che

piuttosto di Varallo si sviluppi, modificandola nell'assetto e nelle finalità, l'idea del giardino-parco, terreno delle architetture che vi si pongono per esemplarità formali e spaziali.

Se tale soluzione non nega implicitamente la validità urbanistica dei fatti edificatori (la realtà spaziale delle cappelle e dell'ambiente è un fatto di per sé urbanistico), dall'altro però evidenzia il sottrarsi ad un procedere con una metodologia di tipo urbano, modellata sulle componenti della città reale. Forse nell'elezione dell'elemento naturale quale componente principe di un Sacro Monte, la Controrifomra ha inteso riesumare l'antico mito di un paradiso terrestre in cui la natura incolta è emblematica della condizione di «originaria purezza della creazione». Concetto già alla base della concezione storica del giardino, indice di perfetta armonia tra uomo e natura, e come tale ripreso in molte ambientazioni pittoriche del '400. La natura, non modificata dall'uomo, avrebbe in questo caso significato pedagogico: «... non è più l'uomo che «educa» la natura secondo i principi della propria ragione o del proprio sentimento, ma è la natura stessa che reca in sé allo stato puro i valori del bello e del buono; che educa l'uomo a ritrovare, diradando le nebbie dei pregiudizi sociali, una sua profonda naturalità intesa come valore ad un tempo etico ed estetico» (G. C. Argan). Un naturalismo pre-illuministico, che porta inevitabilmente all'eliminazione delle recinzioni e delle strutture geometriche del giardino.

Ciò spiegherebbe il rifiuto, per i Sacri Monti, della «natura ideale», teorizzata da L. B. Alberti e da Francesco di Giorgio Martini come opera dell'uomo nell'organizzazione geometrica e prospettica ed il progressivo prevalere della natura incolta sulle presenze architettoniche. Così, nell'elaborazione concettuale controriformata dei dati della teoria urbanistica, come alla «città ideale» per l'uomo viene affiancata la «città ideale» di Dio, alla «natura ideale» strutturata dall'uomo, viene contrapposta la «natura ideale» modellata da Dio.

Un discorso a parte va fatto per il Sacro Monte di Oropa, celebrativo non tanto del potere religioso, quanto del prestigio politico della Casa Savoia.

Le cappelle, iniziate a costruire, con il Santuario, verso il 1620, non ebbero ulteriore sviluppo oltre la metà del '600 e si pongono oggi come totalmente subordinate al complesso monumentale del Santuario ingranditosi nei secoli XVIII e XIX.

Non collegate da tracciati, le 12 cappelle, varianti sul tema dell'organismo a pianta centrale, e la cui tipologia, semplificata al massimo, è di netta derivazione varallese, si alternano a scacchiera ed in lieve ascensione sul prato affiancato al Santuario, sino all'elevata cappella del *Paradiso*. Nonostante la simbolica ascensionalità sacrale, le costruzioni assumono il significato di arredi nel contesto di un giardino spazialmente organizzato per il risalto della monumentalità urbanistica del Santuario.

Per quest'ultimo, il discorso urbanistico riveste ampia portata nelle dirette relazioni istituibili con Torino, che proprio negli anni di edificazione del Santuario subiva la trasformazione da piccola città romana a capitale, attraverso i tre ampliamenti pianificati del 1624, 1673, 1714 (quest'ultimo opera dello

Iuvara) e che registrava i decisivi interventi del Vittozzi, dei Castellamonte, del Guarini, dello Iuvara. L'analisi sintattica del Santuario è in possibile relazione solo con la città «capitale», nei confronti della quale si pone non nei termini di «città sacra», ma di un fastoso impianto residenziale extraurbano, valevole, nel significato celebrativo dell'ideologia del potere, quanto le Ville Regie di Amedeo Castellamonte o lo iuvariano Casino di Caccia di Stupinigi.

Altro punto di meditazione fondamentale il volume d'Orta suggerisce, con la sua attenta schedatura dell'attività degli artisti: la possibilità d'individuare e definire, specie a partire dalla seconda metà del Cinquecento, quali *pittori e scultori dei Sacri Monti*, artisti reclutati in massima parte sul territorio piemontese-lombardo, specializzati negli allestimenti pittorico-plastici degli interni delle cappelle e operanti in stretta collaborazione gli uni con gli altri.

Dall'ultimo decennio del Cinquecento il fiammingo Jean de Wespin, detto il Tabacchetti, col fratello Nicola ed avendo a bottega il plasticatore valsesiano Giovanni D'Enrico, alterna i suoi interventi tra Sacro Monte di Crea e Sacro Monte di Varallo. A Crea, ove ha parte preponderante in sede progettuale al realizzo del Sacro Monte, allestisce le scene sacre della quasi totalità delle cappelle e dei romitori.

A Varallo la presenza del Tabacchetti è documentata fra l'85 e l'89 per il rifacimento delle statue di *Adamo ed Eva* della cappella del *Paradiso*; è alle dipendenze del perugino architetto e scultore Domenico Alfano, responsabile del cantiere del Sacro Monte fra 1593 e 1602 (nel momento di totale ristrutturazione dell'area soprelevata diretta dal Bescapé), affiancato da Michele Prestinari, scultore di Lugano (e si noti la presenza, per la prima volta, di un Prestinari ai Sacri Monti) e da Giovanni D'Enrico, esordiente come plastificatore.

Nel 1589 il Tabacchetti è ancora presente al Sacro Monte di Varallo, come testimone per l'affidamento dell'allestimento interno all'Alfano della cappella della *Tentazione nel deserto*, ove il Tabacchetti opera, affiancato dal Prestinari.

Dal 1599 (attivi già al Sacro Monte di Varallo come scultori i D'Enrico Giovanni e Melchiorre), il Tabacchetti allestisce sul monte varallese la spettacolare scena della *Salita al Calvario*, lavorando col Morazzone che inizia a dipingere nel 1602. A Varallo il Tabacchetti ancora opera per le chiese, scolpendo nel 1600 un grande tabernacolo ligneo dorato per la chiesa di S. Marta.

Se a Varallo il Tabacchetti lavora col Morazzone (che rincontreremo frescante dei Sacri Monti a Orta e a Varese), a Crea ha per anni un costante rapporto di lavoro con il Moncalvo, richiesto, senza esito, per decorazioni pittoriche anche nelle cappelle di Orta e di Varallo.

Dall'apprendistato nei cantieri dei Sacri Monti di Crea e di Varallo, emerge e s'impone nella prima metà del Seicento, l'equipe dei valsesiani D'Enrico, Giovanni scultore, Melchiorre pittore e scultore e Tanzio, frescante al solo Sacro Monte di Varallo. Giovanni e Melchiorre dagli inizi del secolo e per circa quarant'anni, popolano di statue in terracotta diciotto cappelle del Sacro Monte di Varallo, integrando di eccezionali pezzi molte delle scene già esistenti.

Dal secondo decennio del Seicento (allestite a Varallo le scene del Palazzo

di Pilato ed in via di compimento quelle delle cappelle della Piazza dei Tribunali), i D'Enrico, assunto in pianta stabile l'aiuto Giacomo Ferro di Alagna, alternano l'attività varallese con Oropa (scene di otto cappelle tra 1620 e 1639) ed Orta (allestimento scenico di sei cappelle tra 1630 e 1642, tra cui il capolavoro, tra 1633 e 1639, della cappella del *Paradiso*, popolata da ben 156 figure); le scene più tarde evidenziano il prevalente intervento del Ferro, data l'età avanzata di Giovanni, nato ad Alagna nel 1560.

E ad Orta, come già a Varallo per le cappelle della *Flagellazione* (1620), del *Paralitico* (1622), di *Cristo al tribunale di Caifas* (1642), i D'Enrico hanno accanto per la decorazione pittorica, il valsesiano, di Roccapietra, Cristoforo Martinolio detto il Rocca (cappella delle *Apparizioni del Santo*, della *Vestizione di Santa Chiara*, cappella dei *Romani*).

Da notare che Bartolomeo Tiberino, detto intagliatore di Roma, pagato nel 1640 per la fattura del carro sospeso e di due cavalli (poi dipinti dal Rocca), nella cappella delle *Apparizioni*, è artista attivo in Valsesia: nel 1639 firma una convenzione per la fattura dell'architrave e delle relative sculture in legno dorato e dipinto, per la Parrocchiale di S. Giorgio di Valduggia, ove è detto: *Bartolomeo Tiberino fabro et inginiero in Arona*.
Cristoforo Prestinari, dal 1604 al 1623, riveste per il Sacro Monte di Orta, la stessa funzione che assume Giovanni D'Enrico per il Sacro Monte di Varallo (*statuario del Sacro Monte* è definito nei documenti), plasmando le sculture della maggioranza delle cappelle; ma è presente anche al Sacro Monte di Varese (statue per l'*Annunciazione*, 1610; statue per la cappella della *Nascita di Gesù*, in collaborazione con Francesco Silva, primo decennio del 1600).

Tutto ancora da definire questo apporto dei Prestinari per i Sacri Monti, Cristoforo «scultore di Milano», per Orta, Michele, «scultore di Lugano», per Varallo.

Ed ancora restando nella prima metà del Seicento, Francesco Silva (1580-1641), protagonista dei fatti scultorei per le scene plasmate in dieci cappelle del Sacro Monte di Varese, è anche autore dei gruppi plastici per il Sacro Monte dell Madonna del Sasso sopra Locarno (cappella della *Natività*, dell'*Adorazione dei Magi*, ecc.). E quasi il mestiere di statuario dei Sacri Monti si tramandasse di padre in figlio, Agostino Silva (1620-1706), nella seconda metà del secolo, dota dei suoi gruppi plastici sette delle quattordici cappelle del Sacro monte di Ossuccio, per cui, in precedenza, aveva anche redatto il progetto generale, sia d'impianto, che di costruzioni.

Analogo il discorso per i pittori *specializzati* nella decorazione pittorica delle cappelle dei Sacri Monti.

I Fiammenghini sono presenti a Varallo (Giovan Battista, Giovanni Mauro, Marco, siglano nel 1590 gli affreschi della cappella della *Strage degli Innocenti* e forse già operano nel 1586 per quelli di *Lazzaro resuscitato*), in collaborazione, per la pittura della statutaria, con gli scultori Bargnola di Valsolda, Michele Prestinari, Domenico Alfano, Giovanni D'Enrico; operano largamente ad Orta, ove lavorano a stretto contatto con Cristoforo Prestinari.

Il Morazzone, al Sacro Monte di Varallo, sottoscrive i contratti per gli affreschi delle cappelle della *Salita al Calvario* (1602), dell'*Ecce Homo* (1609), della *Condanna di Cristo* (1610), lavorando a fianco degli statuari Tabacchetti e Giovanni e Melchiorre D'Enrico; contemporaneamente (1608) affresca la cappella della *Flagellazione* al Sacro Monte di Varese, mentre nel 1616 è impegnato a dipingere al Sacro Monte di Orta nella cappella dell'*Istituzione della Porziuncola*, allestita nelle statue dal Prestinari.

Il Nuvolone che, richiesto, si nega al Sacro Monte di Varallo, dal terzo decennio del Seicento è pittore al Sacro Monte di Varese (*Nascita di Gesù, Presentazione al tempio, Disputa al tempio*), lavorando con Francesco Silva e Cristoforo Prestinari, e al Sacro Monte d'Orta (*San Francesco vince le tentazioni, Agonia di San Francesco*) avendo, come scultore, Dionigi Bussola. Le interrelazioni fra artisti dei Sacri Monti (da individuare più a fondo della traccia sommaria qui accennata), il loro operare specifico per i Sacri Monti stessi, prosegue nella seconda metà del Seicento, forse con ancor maggior accentuazione.

Caso esemplativo, Dionigi Bussola e figli, attivi al Sacro Monte di Varallo (1660-1678) nella tumultuosa, spettacolare scena plastica del *Paradiso* della Basilica, largamente ad Orta (1661-1698), a Varese (cappella della *Crocefissione*), a Domodossola (1661-1672) ove Dionigi plasma gruppi scenici per sei delle più prestigiose cappelle. La specificità di una decorazione pittorica per Sacri Monti investe anche i quadraturisti: Giovan Battista Grandi, varesino, al Sacro Monte di Varallo è chiamato ad inquadrare scenograficamente gli affreschi di Pier Francesco Gianoli (cappella di *Cristo a Pilato per la seconda volta*, 1679), ad Orta quelli del Nuvolone e di Federico Bianchi, con cui opera anche al Sacro Monte di Varese nel 1681 per gli affreschi della cappella della *Discesa dello Spirito Santo*.

Nella prima metà del Settecento altro caso esemplativo appare l'attività di Giuseppe Rusnati, scultore al Sacro Monte di Orta, a quello di Domodossola, accanto al pittore valsesiano Tarquinio Grassi di Romagnano, frescante anche al Sacro Monte di Varallo ed al valsesiano Lorenzo Peracino di Cellio, pittore specializzato negli affreschi di cappelle della *Via Crucis*. Colpisce poi, nel 1731, l'impiego ad Orta, come restauratore degli affreschi della cappella della *Natività* e del *Sepolcro*, di Giovanni Antonio Orgiazzi, dal 1728 al servizio della fabbrica del Sacro Monte di Varallo come restauratore (nel 1742, come tale, firma l'intervento effettuato sul complesso plastico del Bussola nella Basilica) e quindi lui stesso frescante di cappelle a Varallo (*Ultima cena*, 1779) e protagonista della pittura «rococò» in Valsesia.

Se la scelta di ben determinati pittori e scultori per i Sacri Monti è da collegarsi alla volontà della committenza religiosa (e quasi il Bescapé impone il Tabacchetti, i D'Enrico, il Moncalvo, il Morazzone), e se le motivazioni di tali scelte vanno reperite all'interno delle specifiche finalità, prima di tutte l'opera di catechesi, conferite ai Sacri Monti dal potere religioso e nella capacità degli artisti prescelti ad esprimersi nel linguaggio richiesto dall'ideologia, è certo che giustificata in maggior grado appare la denominazione di «statuari-pittori dei Sacri Monti» evidenziata dalla traccia redatta sul loro operare.

Quattrocento anni di storia e di devozione

Alfredo Papale

... *Sulla sommità di quel monte circa l'anno 1590 si diede inizio all'opera per rappresentare in molte cappelle la storia di San Francesco*... Cosí scriveva nella sua opera del 1612 «Novaria seu de ecclesia novariensi», fondamento della storiografia novarese, il vescovo Carlo Bescapé biografo di San Carlo e promotore della politica del Borromeo in diocesi novarese; erano passati poco piú di vent'anni da quel 7 ottobre 1590 in cui era stata posta ufficialmente la prima pietra del Sacro Monte e nel momento in cui il Bescapé stampava il suo libro la veneranda Fabbrica viveva la sua stagione piú bella in un fervore di opere.

Il Sacro Monte viene ideato e preparato negli anni ottanta del Cinquecento in una coralità di idee e di uomini, di ambiente e mezzi finanziari, atti a coronare di successo una impresa cosí complessa. È del febbraio 1583 il voto della comunità di Orta per l'insediamento di frati francescani Minori dell'Osservanza in vista dell'erezione di un *monasterium cum capellis* dedicato a San Francesco sul monte ortese, dove sorgeva l'antica chiesa di San Nicolao e dove probabilmente era stata insediata una comunità monastica di San Gallo; a tal fine viene nominata una commissione, ma gli anni successivi, specie nel periodo 1587-1590, vedono gravi diatribe per decidere se sul Monte debbano essere insediati i Frati Zoccolanti oppure i Cappuccini. Prevale, a favore dei Cappuccini, quella fazione guidata dal Capitolo dei canonici dell'Isola di San Giulio e da Amico Canobio, uno dei piú entusiasti fautori del Monte, il cui peso nella decisione è considerevole; prevale il partito dei Cappuccini, sebbene agli Zoccolanti vadano le simpatie del vescovo Speciano e di alcune famiglie ortesi. È lo stesso Vescovo che il 27 giugno 1587 approva la scelta dei Cappuccini, cui si dà mandato di erigere il monastero e gli altri edifici da costruirsi su terreni di proprietà della parrocchia di Orta, ceduti l'11 giugno 1588 dal curato Fobella alla comunità dietro compenso di lire 312 imperiali. A questo punto l'avvio è rapidissimo: il 4 maggio 1590 don Pietro Paino, canonico di San Giulio, viene incaricato di sollecitare il Capitolo dei Cappuccini all'invio di religiosi ad Orta; il 21 giugno vengono eletti i primi sindaci e fabbricieri nelle persone di membri delle famiglie ortesi Monti, Fortis, Maffioli; il 7 ottobre dello stesso 1590 si procede alla posa solenne della prima pietra del Monte.

Gli anni che seguono, tra la fine del Cinquecento ed i primi del Seicento, sono anni di intenso lavoro a punto tale che, come annota Didimo Patriofilo (Gerolamo Gemelli) nel suo «Il Sacro Monte d'Orta insegnato» del 1777, ... *già nell'anno 1630 le cappelle erano in numero di dieci finite, e due altre fabbri-*

cate..., quindi circa un terzo del progetto iniziale. Tale fervore d'opere è frutto di una spinta dovuta ai protagonisti di questi anni: Amico Canobio, abate commendatario di Vallombrosa in Novara e fondatore del Monte di Pietà di quella Città, promotore e sostenitore dell'impresa del Monte dal 1588 al 1592, anno della sua morte; i vescovi Cesare Speciano (1585-1591), Pietro Martire Ponzone (1591-1592) e soprattutto il ven. Carlo Bescapé (1593-1615). Nomi tutti questi noti e celebrati nella storiografia del Sacro Monte, cui si aggiungono con non minore importanza le figure di don Francesco Fobella, già rettore prescelto da San Carlo per il Collegio di Ascona e dal 1588 primo curato della parrocchia di Orta, resasi indipendente dal Capitolo di San Giulio, e del canonico isolano Pietro Paino veronese. Con questi personaggi spicca l'immagine collettiva del *Commune et homines Hortae*, che fin dal 1583 aveva fatto il voto di costruire il convento e le cappelle, e che sempre sostenne con personale sacrificio di offerte e legati testamentari, vera pioggia incessante, il formarsi dell'opera.

Forse fu decisiva nella nascita del Monte la visita di San Carlo nel 1584, ma indubbiamente i propositi ed i fatti degli anni 1583-1590 che portarono all'avviarsi della Fabbrica sono i risultati di una gestazione assai lunga, maturata e meditata con le idee della Controriforma e per la vicinanza del Sacro Monte di Varallo nell'animo di persone, religiosi, interi consortili familiari di quel centro di antichissima spiritualità e cultura che furono l'Isola di San Giulio ed il Borgo d'Orta; il tutto unito alla buona disponibilità finanziaria per le rimesse degli emigrati a Roma, a Cremona, in Francia, in Spagna, dove veniva esercitata l'arte dello stagnaro, mestiere tradizionale della Riviera, e l'attività di oste e bettoliere.

Si aggiunga la presenza di un sito eccezionalmente *ad hoc*, come quello del monte di San Nicolao, con la sua forma triangolare e mistica, elevato sopra l'abitato ortese quasi in attesa di un nuovo santuario; la scelta di un teatro di statue, rappresentanti alcuni episodi della vita di San Francesco, si adattava infine al gusto locale documentato della sacra rappresentazione ed alla didattica di scene edificanti composte secondo il *Liber conformitatum* di Bartolomeo da Pisa.

Giustamente si è sottolineato come l'omogeneità e la bellezza artistica e ambientale del Monte di Orta, rispetto agli altri Sacri Monti, siano da attribuirsi alla rapidità dello slancio costruttivo svoltosi, per la quasi totalità, tra il 1590 ed il 1660 in intenso concerto di ideali religiosi, di fattori economici, di arte e di tecnica. Questo concerto, come si è detto, aveva i nomi delle famiglie ortesi, del Capitolo di San Giulio, del Vescovo di Novara, dell'Ordine dei Cappuccini, il quale espresse anche l'architetto, la cui impronta è certa e documentata nelle prime cappelle, ispiratore dell'impianto urbanistico generale: il Padre Cleto da Castelletto Ticino. Questo architetto cappuccino, nato nel 1556, fu allievo di Pellegrino Tibaldi ed a vent'anni entrò nell'Ordine che in quel momento era in fase di espansione con l'erezione di numerosi monasteri e chiese che la documentazione associa al suo nome (Romagnano, Locarno,

Ivrea, Santa Cristina di Borgomanero, Pallanza, Milano-Concezione, Cerro Maggiore). Circa la sua importante presenza nella fase iniziale del Sacro Monte d'Orta, basta citare un brano di lettera scritta da Amico Canobio al Padre Generale dei Cappuccini a Roma, il 21 luglio 1952, riferito da Giulio Melzi d'Eril nel suo fondamentale volume sul Monte del 1977: ... *quanto alle cappelle per li misterij le quali saranno separate dal monasterio, se ne fabbricano tre di qualche importanza, et se darà principio a sei d'altre, et al presente sono là ventiquattro scultori et molti muratori, li quali tutti si regulano secondo l'ordine che li da il r.p. Cleto fabriciero il qual possiede tutta l'importanza della fabrica, dil monasterio et delle cappelle, et senza esso padre tutti quelli mastri non sanno quello si facciano...*

Con e dopo Cleto, morto a Cerro Maggiore il 16 febbraio 1619, lavorò una moltitudine di artisti, dal Prestinari al Bussola, dal Morazzone ai Fiammenghini, dal Rocca ai Nuvolone, che operavano su schemi di committenza ben definita, e tante maestranze locali, la cui memoria è rimasta nelle annotazioni contabili dei libri della Fabbrica. Da uno di questi libri, fra i pochissimi rimasti nell'Archivio del Monte, stralciamo alcune voci dalle note dell'uscita dell'agosto 1623, per dare un vivo saggio dell'attività di cantiere. Cosí scrupolosamente registrava *messer* Bessio Tartagna, tesoriere della Fabbrica dal 1623 al 1642: [giorno 8 agosto 1623, lire otto] ... *à Barthlomè Filipeti di Vaciagho per portare sasi, sabia per la strada nova...*; [giorno 7, lire sei] ... *à Raffaello Righo feraro in Orta per fatura tre chiave et una seradura...*; [giorno 10, lire trenta] ... *à Girolamo Girola di Orta per 24 giornatte che à lavorato per manovale su deto Monte, cioè n. 20 per la cappella n. 7 et n. 4 giornatte per taliare legna per servicio al padre eremita...*; [giorno 17, lire due] ... *à Francesco Bersani per una giornata con la sua barcha che à servito per condurre il grano dalla Cascinetta à Orta...*; [giorno 23, lire tre] ... *à Michele da Carcegna per condutta di certi piodari per il porticho della cappella 7...*; [giorno 30, lire trentuno] ... *per il funeralle al q. Signor Christophoro Prestinaro statuario...*; [id., lire cinquantuno] ... *à Mateo Pichaluca Genovese per rubi 4 libre 22 ollio di oliva mandato alli R.P. Capucini per la lampada...*; [id., lire dodici] ... *à Gulielmo Nobilli feraro di Omegna per libre 56 reggia di ferro... per fare tre chiavi alla capeleta fata per andare sul Monte...*; [id., lire ventisette] ... *date al fiollo di Martino Alegrini di Mazora per n. 12 some di calzina minata sul Monte...*; [id., lire cinque] ... *à Benedetto Radacino di Brigha per n. 200 pietre cotte...*

Cessata la gestione di Bessio Tartagna nel 1642 ed a lui subentrato Gio. Antonio Tartagna, i conti della Fabbrica risultarono alquanto disordinati, come denunciò il can. Gio. Antonio Banchetti notaio apostolico, in modo tale che il vescovo Tornielli fu costretto ad emanare le *Regole circa il gouerno del Sacro Monte di Santo Francesco d'Horta* nel 1646; il fatto è che l'Amministrazione, tra beni stabili e donazioni testamentarie, tra rendite ed offerte che quotidianamente si ritrovavano nelle *busole* delle cappelle, era piuttosto complicata ed i bilanci non sempre trasparenti agli occhi dei visitatori vescovili.

Precisi documenti descrittivi ci consentono di seguire passo passo, nel corso del Seicento, l'attività di cantiere del Monte.

L'*Inventario* del 5 febbraio 1618 del notaio ortese Gio. Antonio Fortis, rogato per ordine del vescovo di Novara Taverna, dà per eseguite già dieci cappelle ed il pozzo: la Iª («Nascita di San Francesco», commessa nel 1592 dagli stagnari ortesi di Francia e Spagna e finita dalla Comunità di Orta), la IIª («Il Crocifisso parla a San Francesco», realizzata con offerte varie nel periodo 1606-1608), la IIIª («San Francesco rinunzia ai beni terreni», commessa dal vescovo Bescapé, anni 1596-1600), la IVª («La Messa della Porziuncola», *quasi finita*), la Vª («Propagazione dell'Ordine», committenza di ortesi ai primi del Seicento), la VIª («Missione e primi miracoli dei frati», *la quale non è dipinta ne vi è statua alchuna*), la XIª («Indulgenza della Porziuncola», o «Madonna degli Angeli», commessa dal benefattore Giovanni Antonio Martelli agli inizi del secolo), XIIIª («La seconda conferma della Regola», *cappella tonda senza alchun portico*, realizzata a partire dal 1592 per iniziativa dei *Romani*, cioè degli emigrati a Roma), la XVª («San Francesco riceve le stigmate», costruita da uno dei promotori del Monte, l'ortese Giulio Maffioli, nel 1597), il gruppo formato dalla XVIIIª-XIXª-XXª («La canonizzazione di San Francesco» ed il tema del sepolcro, su committenza di Amico Canobio, ... *dentro non è pinta, ne vi è niuna statua, et attachato vi è una botegha per riporre le robbe...*).

Gli *Atti di visita* del vescovo Volpi dell'8 luglio 1629 registrano altre due cappelle in aggiunta alle precedenti: la VIIª («Prima approvazione della Regola da parte di Innocenzo III», del periodo 1619-1625, *...nunc sacris imaginibus depingitur... in ea statuae nullae...*) e l'VIIIª («Il miracolo del carro di fuoco», iniziata nel 1624 ed in corso di ultimazione, *...nunc fabricatur...*).

Un'altra cappella si aggiunge nell'*Inventario* del 1651, rogato dal notaio Banchetti, già citato, per il vescovo Odescalchi, la IXª («La vestizione di Santa Chiara», costruita negli anni 1634-1639); sono anche registrate le fondazioni di un'altra cappella non completata per l'*Institutione del terzo ordine de penitenti*, mentre si annuncia prossima la Xª («Le tentazioni di San Francesco») che infatti viene realizzata in quegli anni.

Lazaro Agostino Cotta, che scrive del Monte alla fine del Seicento e che ancora illustra un piano di 33 cappelle, registra poi altre tre cappelle terminate nell'ultimo decennio del secolo: la XIIIª («Umiltà di San Francesco», fondata *...per dispositione testamentaria di Costanzo Besozzo Cavaliere Milanese che in questo Convento ed in età virile vestì l'abito di Cappuccino*), la XVIª («San Francesco torna ad Assisi») e la XVIIª («Morte di San Francesco»).

Il Settecento vede infine, in tempi diversi, la costruzione degli ultimi due edifici, la cappella XIVª («San Francesco e il Sultano d'Egitto»), finita nel 1757 e la cappella «Nuova» per la quale si lavorò dal 1788 al 1795 lasciandola incompiuta con un fascino di antica rovina: siamo ormai, con la caduta dell'Ancien Régime, a tempi storicamente assai lontani dalle entusiaste origini di fine Cinquecento, ma che tuttavia sono indicativi di un rinnovato interesse per il Sacro Monte come testimoniano i lavori per la «Nuova» e la pubblicazione nel 1770 della «Descrizione semplice, e succinta delle Sagre

Cappelle...» e nel 1777 de «Il Sacro Monte insegnato» di Didimo Patriofilo. Il Sacro Monte non è solo storia di committenti e di artisti, ma è anche storia degli uomini che in questi quattro secoli l'hanno visitato, spinti dalla fede, dalla curiosità, dal desiderio di fare una gita in luogo sacro, istruttivo ed ameno. Scriveva nel 1821 un anonimo viaggiatore: *...Sbarcati ad Orta, e sempre col tempo piovoso siamo ascesi sopra un monticello, sul quale in tante Cappelle vien rappresentata in statue di legno ben intagliate e ben colorite, la vita di S. Francesco d'Assisi. Il lago al dissotto, amenissime colline all'intorno alle falde d'alte montagne, freschissimi viali, folti boschetti, piazzette verdeggianti rendono questa vista piú che mai deliziosa... Apparve poco dopo il ciel sereno che tanto ci ha ricreato: piú affettuosa fu quindi la breve preghiera che ad ogni Cappella abbiam diretta al Santo Serafico che si è reso sí povero per Gesú Cristo, innamorato tanto della sua Croce...* In queste righe sono presenti ambedue gli elementi di attrazione del Monte: quello sacro della rappresentazione della vita del Santo e quello profano dell'amenità del luogo. Bartolomeo Manino, curato di Pisogno, nella sua «Descrittione de sacri monti» del 1628 invitava il pellegrino *Al Monte d'Horta, oue la vita, e i gesti / Del Sprezzator del Mondo espressi sono, / Diuoto peregrin và pur con presti, / E lieti passi c'haurai gran perdono. / E facile il viaggio, ne molesti / Prouerai i sentier per diuin dono. / Del Colle alla radice v'e un bel lago. / Limpido e chiaro, e à marauiglia vago.*

Lo stesso Manino oltre che indirizzarsi *Alli Peregrin, e Viandanti*, si rivolge *Ai Venditori di Rosarij, Corone e Medaglie, Agli Hosti, e Tauernari* e persino *Contro à quelli, che scriuono sopra le Candide mura delle Cappelle*, cogliendo un fatto di rilevanza sociologica quale è il vezzo di lasciare la testimonianza di un passaggio sulle mura «candide» o addirittura sulle pitture. Contro questa abitudine sono documentate numerose iniziative del passato, dal bando a stampa del vescovo Borromeo del 1725 agli avvisi murali di non «guastare le pitture», abbastanza vane perché tuttora sono riscontrabili le scritte, dalle timide firme a matita dell'Ottocento alle piú grossolane ed aggressive testimonianze «sentimentali» o di tifoseria calcistica dei nostri giorni.

Dai paesi rivieraschi si arrivava al Monte a piedi o con cavalcatura, mentre fino all'arrivo del treno a vapore (1884) le comitive che venivano dalla bassa novarese o dalla Lombardia viaggiavano su speciali vetture dette «saraban», *legni leggeri alla tedesca*, con panche addossate alle pareti dove i pellegrini, in lieta atmosfera di gita, intonavano canti religiosi e popolari.

Scorrendo gli ottocenteschi «Libri delle Messe» ci rendiamo conto come la devozione al Monte fosse non solo dei paesi della Riviera, alcuni dei quali, – Legro, Crabbia, Pettenasco, Boleto –, vi avevano ufficiature fisse, ma anche di località piú lontane, come Gravellona, Ornavasso, Premosello, nella bassa Ossola e Borgomanero nel medio novarese; ancora venivano onorati, con messe di suffragio, gli antichi legati Martelli e Vimercati; ancora si celebravano le Messe per gli animali domestici (*...officietto con cantata per un vitello di Premosello...*); ancora al Monte si pregava *per i frutti della campagna*.

Se i visitatori del nostro tempo privilegiano l'aspetto naturalistico del parco

e del lago, una volta l'attenzione prevalente era al contenuto delle cappelle, alle statue, al teatro della vita di San Francesco; i pellegrini si estasiavano alla vista delle statue del Papa, degli animali, dei diavoli, del Sultano. Giuseppe Maria Bagliotti nel libro su «Le delizie serafiche del Sagro Monte di S. Francesco del Borgo d'Orta», edito a Milano nel 1686, si rivolge sempre al *diuoto Spettatore* oppure al *pio Spettatore*; dalla fine del Settecento al Novecento, in un'epoca in cui si scopre la gioia del viaggio o della scampagnata, numerose guide locali, e non, raccomandano ed illustrano la visita al Monte, *a torto poco conosciuto*; documenti ed *ex voto*, purtroppo assai dispersi, ci narrano di devozioni e di processioni, di preghiere, di miracoli ottenuti dalla Madonna delle Grazie in San Nicolao o dai Santi francescani: sono frammenti di una vasta, ed ancor tutta da indagare, religiosità popolare che coinvolgeva fedeli locali e pellegrini ricorrenti od occasionali. Ricordiamo, ad esempio, un episodio curioso, quello del borgomanerese Giulio Monti che nel suo testamento del 1903 lasciava del denaro per alimentare i pennuti del Sacro Monte.

Con i fabbriceri ed i tesorieri che, appartenenti alle famiglie ortesi dei Mora, Maffioli, Bersani, Tartagna, Pangelini, Gippini, Righetti, ressero per secoli le sorti del Monte, spiccano le personalità di alcuni religiosi del convento di Orta: P. Alfonso da Valduggia, guardiano e maestro dei Novizi dal 1618 al 1626, morto con fama di Santo; P. Angelo da Borgomanero, ministro provinciale e consultore del S. Offizio, morto al Monte nel 1693; P. Bartolomeo da Morbegno anch'esso morto al Monte nel 1701 in concetto di santità; P. Bonaventura Bacchetta d'Arona, letterato della prima metà dell'Ottocento; P. Giuseppe Maria Bagliotti autore delle citate «Delizie serafiche...».

I Cappuccini rimasero al Sacro Monte fino alla soppressione napoleonica del 25 aprile 1810, data in cui nel convento vi erano nove Padri sacerdoti, sei frati laici professi, un terziario e due inservienti; guardiano era Padre Costanzo (Michele Angelo Matteo Falda di Cesara).

Gli immobili, *Convento e Giardino annesso*, vennero alienati l'11 novembre 1812 a tale Rejna Giuseppe, funzionario nella Prefettura d'Agogna del Regno Italico, per lire 5.634, mentre venne conservata al culto la chiesa di San Nicolao perché *antica Parrocchiale*.

Nel 1815, mutato il clima politico, il Rejna rivendette il convento e annessi per 7.000 lire in oro al canonico Ferdinando Monti di Orta, che vi voleva insediare di nuovo una famiglia francescana, quella dei Minori Riformati della Provincia di San Diego, il che avvenne puntualmente il 12 ottobre 1817. Di quella festosa giornata è rimasta eco in un volumetto stampato a Lugano dal Veladini con il «Discorso estemporaneo recitato dal M. R. P. Gian Alfonso Oldelli da Mendrisio» e con poesie d'occasione all'indirizzo non solo del Monti e dei Riformati, ma anche degli ortesi: *Congratulazion al popel d'Orta per el noeuv convent di Minor Refformaa della pu streccia osservanza sul Mont de Sant Nicola.*

La nuova legge di soppressione sabauda del 1866 espelleva i frati dal convento che veniva assegnato alla famiglia Caldara Monti, quale erede del Ferdi-

nando Monti che aveva acquistato nel 1815 dal Rejna. I frati Minori di San Francesco, tuttora insediati sul Monte, dal 1895 abitano un conventino costruito a fianco della chiesa, mentre il suggestivo ex convento cappuccino rimane di proprietà privata e durante le ultime vicende belliche ospitò personale sfollato dell'Alfa Romeo e sezioni del Ginnasio «G. B. Morandi» di Novara.

Bibliografia

NOVARIA / SEV / DE ECCLESIA / NOVARIENSI / LIBRI DVO / PRIMVS DE LOCIS, / ALTER DE EPISCOPIS. / CAROLO EP. NOVARIENSI / AVCTORE / NOVARIAE, / *Apud Hieronymum Sessallum*, MDCXII.

DESCRITTIONE / DE SACRI MONTI / DI S. CARLO D'ARONA, / DI S. FRANCESCO D'HORTA / SOPRA VARESE, / E DI VARALLO. / *Di P. Bartolomeo Manino curato di Pisonio Diocese di Nouara.* / IN MILANO, / *Per Carlo Antonio Malatesta, Stampator Reg. Cam.*

(P. EGIDIO DA MILANO), GLI / SPETTACOLI / MISTERIOSI / DELLE / SERAFICHE SCENE, / CHE NEL SACRO MONTE D'ORTA / *Rappresentano l'Euangelica Perfettione, / e i Fatti piú illustri del Glorioso Padre* / SAN FRANCESCO. / ISPIEGATI DA VN SERVO DI DIO, / *Ad istanza de' Signori Bessio Tartagna, Baldessar Gemelli, / e Bartolomeo Monicelli, Fabricieri di quel Sacro Monte; / e da essi mandati alle Stampe.* / IN MILANO, / *Per gli her. di Pacifico Pontio, & Gio. Battista Piccaglia, / Stampatori Archiep.* M.DC.XXX.

REGOLE / DATE / *Da Monsignor Illustrissimo* / ANTONIO TORNIELLO / *Vescouo di Nouarra, / Circa il gouerno del Sacro Monte di San-/to Francesco d'Horta con occasione / della sua visita fatta l'anno / 1648. A di 19. gi Giugno.* / IN MILANO / *Nella Stampa Archiepisc.* M. DC. L.

LE DELIZIE / SERAFICHE / *Del Sagro Monte di* / S. FRANCESCO / *Del Borgo d'Orta / Trascorse con penna diuota / Dal / Sig. Filippo Bagliotti Nob. Patrizio / Nouarese. / Doue in diuerse capelle, veggonsi rappresen-/tati gli principali misteri della vita / di detto Santo.* / IN MILANO, / PER AMBROGIO RAMELLATI (1686).

(GEROLAMO GEMELLI), IL SACRO MONTE / D'ORTA / INSEGNATO / DA / DIDIMO PATRIOFILO. / IN MILANO. MDCCLXXVII. / *Appresso* GIUSEPPE GALEAZZI R.*Stampatore.*

DISCORSO ESTEMPORANEO / RECITATO / *Dal M.R.P. Ex-Definitor Generale* / GIAN-ALFONSO OLDELLI DA MENDRISIO / MINOR RIFORMATO DI S. FRANCESCO / *Il giorno 12 Ottobre 1817.* / IN OCCASIONE DEL SOLENNE RIAPRIMENTO / DEL CONVENTO DI ORTA / IN LUGANO *1817.* / *Nella Tipografia di Francesco Veladini e Comp.*

PAUL GOLDHART, *Die heiligen Berge Varallo, Orta und Varese*, Berlin, Ernst Wasmuth, 1908.

CARLO NIGRA, *Il Sacro Monte d'Orta*, Novara, Cattaneo, 1940.

P. MARIANO MANNI, *Memorie storico-biografiche della Provincia di S. Diego in Piemonte*, Varallo, Stamperia Aldina, 1945.

P. CRESCENZIO DA CARTOSIO, *I Frati Minori Cappuccini della Provincia di Alessandria*, Alessandria, Tipografia "Il Piccolo", 1964.

GIULIO MELZI D'ERIL, *Sacro Monte d'Orta*, in «Isola San Giulio e Sacro Monte d'Orta», a cura di G. A. Dell'Acqua, testi di M. Di Giovanni Madruzza, G. Melzi d'Eril, Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1977.

FIORELLA MATTIOLI CARCANO, *Il Sacro Monte d'Orta*, Laveno, Reggiori, 1981.

LAZARO AGOSTINO COTTA, *Il Sacro Monte di San Francesco d'Orta*, ed altri documenti della prima metà del '600, a cura di Andrea Zanetta, Borgomanero, Fondazione Achille Marazza, 1982.

ENZO PELLEGRINO, *Il Sacro Monte d'Orta nella storia e nell'arte*, Orta San Giulio, 1982.

Il Sacro Monte d'Orta e San Francesco nella storia e nell'arte della Controriforma, «Atti del Convegno di Orta San Giulio, 4-6 giugno 1982», Torino, Regione Piemonte, 1985.

ELENA DE FILIPPIS - FIORELLA MATTIOLI CARCANO, *Guida al Sacro Monte di Orta*, Orta San Giulio, Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Orta, 1991.

Nel numero speciale de «Le Rive», 3/4 1991, dedicato ai Sacri Monti, segnaliamo per Orta i saggi di FIORELLA MATTIOLI CARCANO, *Il monte di S. Francesco, spazio di sacralità*, pp. 6-9; ROBERTO CICALA, *La salita «scapigliata» al sacro monte d'Orta degli "Alpinisti Ciabattoni"*, pp. 15-17; ANGELO L. STOPPA, *Manzoni e Rosmini al Monte d'Orta*, pp. 18-19.

Padre Cleto da Castelletto Ticino

Fra Agostino Colli

Il ricordo di padre Cleto da Castelletto Ticino è ancora vivo e particolarmente legato al territorio novarese per la sua pluriennale attività al Sacro Monte d'Orta. Non era tuttavia stata finora indagata l'*attività specifica* di padre Cleto, che per piú anni ricoprí la carica di «*fabriciere*» della Provincia dei Frati Minori Cappuccini di Milano (i frati fabbricieri, scelti dal Padre Provinciale in numero di quattro, come prescritto dalle Costituzioni dell'Ordine Cappuccino del 1575, erano i responsabili della costruzione dei complessi conventuali, e spesso, secondo la testimonianza delle fonti, ne erano anche i progettisti). In questa sede vengono dunque per la prima volta raccolti e proposti organicamente alcuni dati, per lo piú inediti, per una prima, iniziale ricostruzione dell'attività di padre Cleto come fabbriciere. La fonte principale è la «Cronaca» della Provincia di Milano, composta dal cappuccino padre Salvatore da Rivolta fra il 1618 ed il 1624, in base alla quale è possibile ricostruire l'elenco dei conventi alla cui costruzione avrebbe partecipato. Mancano, invece, in questa ed in altre fonti cappuccine consultate, indicazioni precise relative alla sua biografia, ai suoi studi, alla sua formazione culturale e professionale: unico indizio la definizione delle fonti, che lo qualificano come «padre ingeniero». Dal necrologio, stilato alla sua morte, si ricavano solo le principali tappe cronologiche della sua vita. Egli nacque a Castelletto Ticino (Novara) nel 1556, entrò nell'Ordine Cappuccino nel 1576 a vent'anni e dopo quarantatré anni di vita religiosa morí nel convento di Cerro Maggiore presso Legnano, il 6 febbraio 1619 a sessantatré anni di età. Cleto non è, probabilmente, il suo nome di battesimo e neppure sappiamo il cognome di famiglia: infatti, al momento della professione religiosa, ogni cappuccino, secondo una secolare tradizione monastica, comune a molti ordini religiosi, assumeva un nuovo nome personale, seguito dalla località di nascita.

Il primo progetto documentato di padre Cleto è il complesso formato dalla chiesa e dal convento di Romagnano (Novara), in località «Cioso»; padre Cleto ne seguí anche la costruzione come «presidente della fabbrica»; la prima pietra fu posta il 25 luglio 1585 ed i lavori furono conclusi nel breve volgere di tre anni. L'edificio conventuale è stato completamente ristrutturato nei successivi passaggi di proprietà. È invece possibile cogliere, nonostante gli interventi posteriori, il progetto originario della chiesa, conforme alla tradizione edilizia dell'Ordine Cappuccino: a navata unica, con copertura a volte che si innestano su semplici pilastri che scandiscono le tre campate della navata; vi è, a destra, una sola cappella laterale; il coro monastico è situato nella parte retrostante del presbiterio.

Nel 1590 padre Cleto fu nominato «presidente della fabbrica» del convento e delle cappelle del Sacro Monte, complesso monumentale al quale avrebbe lavorato per tutta la sua vita; ma già nel 1592 un altro, importantissimo incarico fu affidato a padre Cleto: di progettare e presiedere la costruzione del nuovo, grande complesso della chiesa e del convento dell'Immacolata Concezione di Milano, presso la Porta Orientale, l'attuale Porta Venezia, nella zona oggi compresa fra corso Venezia, via Borghetto, viale Maino, via dei Cappuccini, via Serbelloni. I lavori procedettero rapidamente ed il 15 luglio 1599 furono benedetti la chiesa ed il convento. La chiesa era molto ampia, rispetto alle dimensioni tradizionali delle chiese cappuccine, con ben quattro cappelle laterali; il progetto prevedeva per il convento un centinaio di celle.

Fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento la Provincia dei Cappuccini di Milano conosceva un momento di grande espansione, oltre i confini geografici della Lombardia e questo esigeva la costruzione di numerosi insediamenti conventuali.

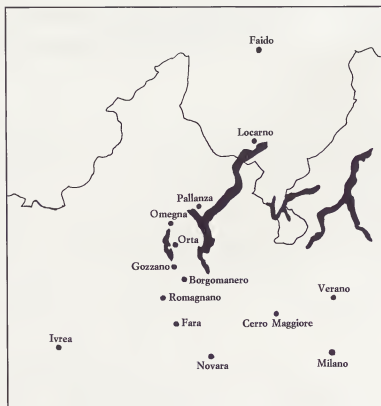
Nel 1602 padre Cleto fu nominato presidente della fabbrica del convento di Locarno, nel Canton Ticino, concluso nel 1604; nel 1607, come presidente della fabbrica, seguí contemporaneamente la costruzione di due conventi: quello di Ivrea, iniziato in febbraio e quello di Faido, nel Canton Ticino, iniziato nel giugno 1607.

Negli anni seguenti non ci sono piú indicazioni relative all'attività di padre Cleto come fabbriciere religioso fino al febbraio del 1618, quando fu incaricato di progettare la chiesa ed il convento di Pallanza; non seguí però personalmente i lavori di costruzione perché, qualche tempo dopo, fu inviato dai Superiori nel piccolo convento di Cerro Maggiore presso Legnano, con il compito di curarne l'ampliamento: in questo convento padre Cleto si spense il 6 febbraio 1619, all'età di 63 anni.

Padre Cleto, pur svolgendo una notevole attività come «*fabriciere*» cappuccino, tuttavia non trascurò mai il complesso del Sacro Monte. Dal 1593 era vescovo di Novara il barnabita Carlo Bescapé, collaboratore di san Carlo Borromeo e fedele continuatore della sua opera di riforma. Il nuovo vescovo si era interessato subito al Sacro Monte, promuovendo in ogni modo la realizzazione delle cappelle: si era dunque instaurato un rapporto di collaborazione fra il Vescovo e padre Cleto, come già Melzi d'Eril aveva indicato. Alcuni dati d'archivio, tratti dalle visite Pastorali del Vescovo Bescapé, permettono ora di chiarire che la collaborazione non si limitò al Sacro Monte.

Il 10 agosto 1600 il vescovo Bescapé scrisse a padre Cleto, in quel momento ad Orta, per incaricarlo di progettare la nuova chiesa parrocchiale di Fara Novarese; don Angelo Stoppa, nel suo studio dedicato a *Fara Novarese, Terra di Collina*, ha rintracciato una essenziale descrizione dell'edificio progettato dal religioso e realizzato fra il 1600 ed il 1612. Nell'estate del 1608 padre Cleto, sempre per incarico del Bescapé, eseguí dei «riparamenti» nel Palazzo Vescovile dell'Isola di San Giulio. Nel 1614 il cappuccino partecipò, con incarichi di responsabilità, alla progettazione dell'ampliamento della chiesa di Santa Cri-

stina e dell'annesso Seminario a Borgomanero, in collaborazione strettissima con il responsabile del complesso don Francesco Quagliotti, eminente figura del clero diocesano novarese, fondatore degli Oblati di Santa Cristina. Si può con ogni plausibilità supporre che il Bescapé, personalmente interessato alla questione, non sia stato estraneo alla collaborazione. Anche il successore del Bescapé come vescovo di Novara, il cardinale Ferdinando Taverna, almeno in una occasione si valse del giudizio di padre Cleto, invitandolo a compiere un sopralluogo per eseguire la facciata dell'Oratorio della Madonna del Popolo, detta di Carcallo, ad Omegna, nell'agosto del 1616.

Dai dati qui sinteticamente presentati emerge dunque un elemento interessante, il duplice carattere dell'attività di padre Cleto. Infatti egli da una parte si dedicò alla sua attività specifica di fabbriciere cappuccino, e, parallelamente alla diffusione della Provincia dei Cappuccini di Milano, progettò e sovrintese alla costruzione di nuovi insediamenti conventuali, «secondo la povera forma dei Cappuccini», in conformità con le esigenze, proprie dell'Ordine, di povertà ed austerità. Dall'altra, realizzò invece, in Diocesi di Novara, le opere al Sacro Monte ed alcuni altri progetti esterni all'ordine, tutti collegabili alla volontà del vescovo Bescapé. La collaborazione fra il vescovo Bescapé e padre Cleto è un elemento interessante che va sottolineato, e si può com-

Padre Cleto da Castelletto Ticino: fondazioni di chiese e conventi dal 1585 al 1619.

prendere pienamente alla luce delle «*Instructiones*», il trattato di arte sacra di san Carlo Borromeo. Questi, nella sua opera, aveva piú volte insistito sulla indispensabile cooperazione fra l'architetto ed il Vescovo, ultimo responsabile della costruzione dell'edificio sacro. La committenza vescovile è segno da una parte della stima di cui godeva padre Cleto, e dall'altra del suo essere in sintonia con il programma di rinnovamento dell'edilizia religiosa portata avanti dal Bescapé, secondo le indicazioni del Concilio di Trento, interpretate autorevolmente dal Borromeo nelle sue «*Instructiones*».

È dunque necessario ed auspicabile che si prosegua la ricostruzione dell'attività dei religiosi fabbricieri, come padre Cleto da Castelletto Ticino, che hanno avuto una parte tanto importante, e finora trascurata, nella storia dell'edilizia religiosa del Seicento, perché hanno attuato, nella fedeltà delle scelte architettoniche caratteristiche dei propri Ordini religiosi e Congregazioni, il desiderio di rinnovamento e di riforma cattolica che aveva ispirato la vita della Chiesa in quel periodo.

A. COLLI, *Padre Cleto «fabriciero et ingeniero» cappuccino (1556-1619)*, tesi (dattiloscritto) per il Diploma della Scuola di Perfezionamento in Storia dell'Arte Medievale e Moderna, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, relatore M.L. GATTI PERER, A.A. 1984/1985.

A. COLLI, *Un trattato di architettura cappuccina e le «Instructiones fabricae» di san Carlo* in «*San Carlo e il suo tempo*», Atti del Convegno internazionale, Milano 1984, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1986, Tomo II, pgg. 663-688.

SALVATORE DA RIVOLTA, *Fondatione de' Conventi della Provincia di Milano*, a cura di METODIO DA NEMBRO, Milano, Centro Studi Cappuccini Lombardi, 1973.

A.L. STOPPA, *Fara Novarese. Terra di collina*, Fara Novarese, Comitato Festeggiamenti S. Damiano, 1979.

L'itinerario dell'architettura

Angelo Marzi

Il convento

Nella primavera del 1590 padre Cleto da Castelletto Ticino, *fabbriciero e ingeniero* dell'Ordine francescano, fu accompagnato nella selva di San Nicolao dall'abate Amico Canobio, che si era adoperato per la sua visita, e dai consiglieri della Comunità ortese che per primi avevano concepito l'idea di edificare un Sacro Monte[1]. Gli fu mostrata anzitutto la cappella romanica di San Nicolao, accanto alla quale esistevano la casetta del massaro e pochi muri in rovina; ispezionò quindi la collina, dove il bosco si alternava ai prati e alle vigne, verificando la fattibilità delle idee che il Canobio gli veniva esponendo e le potenzialità ambientali del luogo.

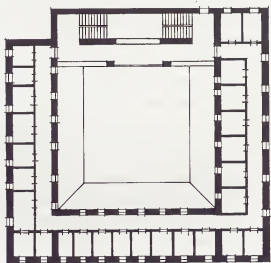
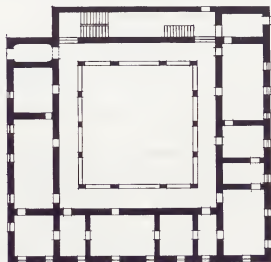
Negli stessi anni, passato il flagello della peste, la villa medievale di Orta era oggetto di non poche iniziative edilizie: accanto alla chiesa parrocchiale quattrocentesca di Santa Maria era aperto il cantiere del palazzo Gemelli con i suoi giardini terrazzati all'italiana; sulla piazza del mercato mastro Cristoforo di Brusino e mastro Battista Padroro di Boleto avevano da poco terminato la nuova sede della Comunità della Riviera, dove era stata deliberata la fondazione del convento e delle cappelle; la stessa via della Motta era stata oggetto di cure onerose e di ampliamenti, al fine di raccordare scenograficamente la chiesa con la casa della Comunità, lungo la direttrice della espansione edilizia cinquecentesca.

È lecito immaginare che, al termine del sopralluogo, padre Cleto scendesse in piazza lungo questa medesima strada, essendo ospitato all'Isola dal canonico di San Giulio Pietro Paino. Questi nel maggio successivo si recò a Cremona, dove si teneva un capitolo dei padri Cappuccini, con delega della Comunità ortese, al fine di ottenere la presenza di quell'Ordine presso il Convento che si aveva in animo di erigere[2].

Il Paino ricopriva la non comune funzione di «maestro di coro e liturgia» (era stato organista presso la cattedrale di Novara) ed abitava una casa di proprietà del Capitolo posta accanto alla Basilica di San Giulio, da lui stesso fatta ampliare ed abbellire[3]: in questa cornice d'arte e celebrazioni religiose pensiamo che Cleto abbia concepito e discusso con l'abate Canobio i disegni del nuovo convento.

Il luogo prescelto, accanto alla chiesa di San Nicolao, consentiva di scorgere la stessa basilica di San Giulio, il palazzo del Vescovo e il dongione del Castellano, ed era visibile altresì dall'intero territorio della Riviera Superiore, oltre che rivolto verso Gozzano e la Riviera Inferiore.

Secondo una tipologia consolidata e contenuta nei trattati cinquecenteschi e sul modello del tibaldiano Collegio Borromeo di Pavia, l'architetto fran-

Il convento: sezione verso nord (ricostruzione).

Pianta del primo piano.

Pianta del piano terreno.

cescano pensò ad un edificio a pianta quadrata, articolato intorno a un chiostro a portici e discretamente arretrato rispetto alla fronte della chiesa preesistente, con la quale era posto in comunicazione diretta. I muri di sostegno di una antica fortificazione[4] rendevano peraltro edificabile il terreno, orientato nel migliore dei modi e sufficientemente defilato in rapporto al percorso processionale che si intendeva tracciare.

La prima pietra venne solennemente posata nel 1590, alla presenza del Vescovo Speciano, *nel fondamento del choro, nel cantone verso i monti* dal *fabro muraro Battista Guidoto di Boleto*[5]; nel corso degli scavi emersero *le fondamenta delle muraglie grosse da quattro braccia* che appartenevano, secondo Salvatore da Rivolta, a un precedente convento *fabricato in guisa di fortezza con la porta e il ponte levatore*[6]. Due anni dopo l'edificio era completato e giunsero i frati ad abitarlo: in quelle stesse stanze furono ospitati negli anni successivi padre Cleto e lo stesso Vescovo Bescapé.

La costruzione originaria è ancora interamente riconoscibile se si prescinde dagli ampliamenti dei secoli successivi[7]: il piano terreno era occupato da stanze di soggiorno, dalla cucina e dal refettorio, il piano superiore dalle celle dei frati. Il cortile con il pozzo e la cisterna è delimitato da un porticato a un solo piano, coperto in pietra beola locale; due scale simmetriche disimpegnano un atrio aperto sul chiostro e i corridoi delle celle, risolvendo con eleganza l'organismo edilizio e privilegiando il prospetto interno sul lato della chiesa; la scala rivolta verso San Nicolao si connetteva alle strutture dell'abside romanica e venne modificata nel 1602, quando fu ricavato il coro dei frati. Le tecniche costruttive sono improntate a grande economia e francescana semplicità: pilastri in pietrame in luogo delle colonne, murature prive di decorazioni, solai in legno. L'impianto architettonico è ancora rinascimentale e manualistico: se si prescinde tuttavia dalla modestia delle forme e dei materiali impiegati è possibile scorgere la sapienza compositiva e il mestiere dell'architetto che lo tracciò (non si può condividere con il Melzi la sensazione che il chiostro e il convento evochino la piazza del mercato di Orta e *l'aspetto un po' tozzo del palazzo della Comunità*).

Nel presbiterio di San Nicolao è presente la traccia dell'apertura murata dalla quale, per i due secoli successivi, passarono i frati del Monte per recarsi alle funzioni religiose.

Sappiamo che il Convento nel 1629 ospitò dodici frati e che nel 1650 possedeva ventitrè celle[8]. Alla fine del Seicento così viene descritto dal Cotta: *....la fabbrica del convento doppo d'alcune sontuose aggionte, e commodità, d'officine, e foresteria, è ridotta all'ambito di trecento passi con entrovi ampia cisterna, e profondo pozzo, ambidue d'acqua freddissima...*[9].

Con le soppressioni napoleoniche venne alienato ed è tuttora di proprietà di privati[10]; non diversamente presso il Sacro Monte di Crea furono venduti all'asta gli edifici del convento francescano che subirono guasti irreversibili; una sorte quasi analoga toccò al convento del Sacro Monte di Belmonte nel Canavese.

[1] A. COLLI, *Padre Cleto «fabriciero et ingeniero» cappuccino*. Tesi di Laurea, Milano, 1984. Padre Cleto aveva disegnato nel 1585 il convento di Romagnano Secia, di cui fu anche padre guardiano; e nello stesso anno 1590 il convento del Verano.

SALVATORE DA RIVOLTA, *Fondattione de' Conventi della Provincia di Milano de' F.F. Minori del P.S. Francesco detti cappuccini*, ms. presso Archivio del convento dei Cappuccini di Lovere, foll. 280 v, 281, 286 r.s.d., 286 v. Il manoscritto è pubblicato in METODIO DA NEMBRO, *Salvatore da Rivolta e la sua cronaca*, Milano, 1973.

La Comunità di Orta fin dal 1503 aveva deliberato la costruzione di un monastero sul Monte, erigendo al tempo stesso la prima fabbriceria: Libro delle ordinazioni, Archivio comunale di Orta, «*2 febbraio 1583...praenominati...attenta deliberazione facta de nova fabrica fienda super monte S. Nicolai ad hon. Dei...*» - «*6 febbraio 1583...praenominati omnes...in executione praemissorum spectantium ad constructionem Montis suprascripti elegerunt infrascriptos in fabriceros...*» – «*26 maggio 1585...Insuper cupientes executioni demandare votum intentionemque Comunitatis, et hominum Hortae de efficiendo monasterium, et cappellas super monte S. Nicolai terrae Hortae, in quo adesse habeant Fratres Minores ordinis Observantium; deputaverunt et elegerunt D. Julium Gemellum...etc...*» G. GEMELLI, *Il Sacro Monte d'Orta insegnato da Didimo Patriofilo*, Milano, 1777, pp. 20-21; R. BELLOSTA, *Il Sacro monte d'Orta e le sue cappelle*, Tesi di Laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 1970, p. 39.

[2] R. VERDINA, *Frate Francesco al Monte d'Orta vi attende*, Orta San Giulio, 1975, p. 30; G. GEMELLI, cit., pp. 21-23.

[3] A. L. STOPPA, *Tempi, ambienti e uomini alle origini del S. Monte d'Orta*, in «Il Sacro Monte d'Orta e San Francesco nella storia e nell'arte della controriforma», Orta San Giulio, 1982, pp. 69-70.

[4] Presumibilmente un castello «a recinto». A. MARZI, *L'insediamento e il castrum dell'Isola di San Giulio*, in «Medioevo in cammino, l'Europa dei pellegrini», Orta San Giulio, 1989, pp. 313-314. I confini catastali rilevabili sulla cartografia storica e alcuni resti di parametri murari sembrano avvalorare l'ipotesi di un castrum a pianta ellittica, analogo alle strutture di Pogno, Omegna e della vicina Carcegna, all'interno del quale era presente la cappella di San Nicolao.

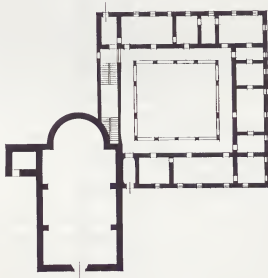
[5] G. MELZI D'ERIL, *Isola di San Giulio e Sacro Monte d'Orta*, Torino, 1977, p. 103; L. A. COTTA, *Il sacro Monte di San Francesco d'Orta*, a cura di A. Zanetta, Borgomanero, 1982, pp. 14-15.

[6] E. PELLEGRINO, *Le stampe del Lago d'Orta*, Milano, 1973, p. 83.

[7] Le planimetrie dell'edificio ai vari livelli di piano consentono di discernere con chiarezza le murature portanti edificate da P. Cleto, presenti al piano interrato e parzialmente demolite ai piani superiori al fine di aggiungere tre corpi di fabbrica.

[8] L. A. COTTA, cit. p. 43; E. PELLEGRINO, cit. p. 35.

[9] L. A. COTTA, cit. p. 33.

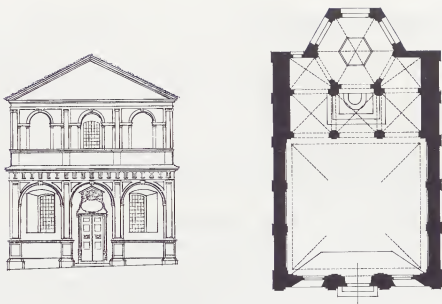
[10] Sulle vicende della soppressione si veda G. SILENGO, *Nuovi documenti sul Sacro Monte di Orta*, in «Il Sacro Monte d'Orta e San Francesco nella storia e nell'arte della controriforma», Orta S. Giulio, 1982, pp. 219-220. Il Piano Regolatore del Comune di Orta del 1980 prevedeva l'acquisizione all'uso pubblico del convento con la destinazione ad «attrezzature culturali».

La cappella romanica di San Nicolao e il convento iniziato nel 1590.

La cappella Canobiana (XX)

Il 27 ottobre del 1591 il Vescovo Ponzone benedisse la prima pietra della cappella finanziata dall'abate Canobio, sul terreno posto ai margini dell'antico cimitero di San Nicolao[1].

Era destinata a rappresentare la *Canonizzazione ed il Sepolcro con la Rivelazione della Gloria del Santo*, come si ricava dalle legende contenute nelle incisioni dell'Ozeni e del Manini[2]. L'abate promotore della Fabbrica, al quale viene attribuita la decisione di rappresentare gli episodi della vita di San Francesco, scelse dunque di edificare la stazione che riteneva più prestigiosa, con l'ambizione di farne una cappella gentilizia per sè, dotata di un altare, nel luogo dove si concludeva il percorso devozionale: nel testamento redatto il 24 settembre 1592 si disponeva infatti che si celebrassero le funzioni religiose all'interno della stessa cappella[3]. Il proposito non era stato tenuto nel debito conto dall'architetto: in tal senso pare possibile interpretare la curiosa notizia riferita dal Cotta, secondo il quale «....*questo padre Cleto, sì come era piccolo di statura, così tenea et habea al picciolo i suoi pensieri: onde l'Abbate Canobio per tre volte ampliò da fondamenti la Capella della Canonizatione da questo Padre architetto dissegnata*... Il rilievo dell'edificio sembra peraltro rivelare un ampliamento avvenuto in corso d'opera verso oriente; si può formulare l'ipotesi che la cappella, in origine destinata esclusivamente alla statuaria, sia divenuta una vera e propria chiesa dotata di un limitato presbiterio, con capace aula per i fedeli: la rappresentazione poteva trovare luogo nello spazio dell'abside a pianta esagonale, mentre attraverso un sistema di scale interne laterali era possibile l'accesso alla cripta del *Sepolcro*. Un saggio di scavo e una ispezione presso il vano inaccessibile posto sul lato a sud della cappella sottostante, potrebbero fornire informazioni preziose sulla configurazione delle strutture alla fine del Cinquecento.

Il Melzi formula l'ipotesi che la cripta medesima (o lo scurolo) fosse visibile dalla chiesa superiore mediante una apertura a pavimento, secondo i modelli codificati da Carlo Borromeo e la realizzazione del Tibaldi nel Duomo milanese[5].

L'intero invaso a pianta quadrata ed il presbiterio voltato con tre crociere furono occupati intorno al 1678 dalla statuaria del Bussola, che utilizzò l'altare per collocarvi la sedia gestatoria del Pontefice, mentre l'atrio divenne la sede della scena della *Canonizzazione*; successivamente anche il deambulatorio venne utilizzato per la rappresentazione staccata dei *Miracoli in Vita* e nel 1682 vi furono trasportate le statue del Rusnati[6].

Ventesima cappella della *Canonizzazione* (Rilievo di Paul Goldhardt, 1908).

La quinta di separazione in muratura che fu interposta a tale scopo limita l'effetto scenografico originario, di concezione quasi barocca, in conseguenza del quale l'abside ed il deambulatorio venivano percepiti attraverso il filtro traforato del presbiterio.

La fronte dell'edificio deve essere osservata prescindendo dalla *Casa della Creta*, costruita nel 1606 dallo stesso Cleto per ospitare il forno della statuaria, e dall'*Oratorio di Sant'Antonio*, voluto nel Settecento al fine di riprodurre la cappella che si trova accanto alla basilica di Assisi (del resto lo stesso Canobio, come è noto, si proponeva di emulare il tempio del Santo). La facciata è risolta con un doppio ordine di archi, lesene e trabeazioni in pietra d'Oira, che contrastano appena, sporgendo, con gli sfondati in intonaco di calce; il secondo ordine è composto da tre motivi a serliana sormontati da un fastigio triangolare.

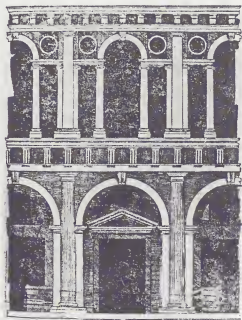
I due finestroni inferiori sono il prodotto evidente di un rimaneggiamento coevo alla posa del grande cartiglio, messo in opera nel 1670 per ricordare l'opera dell'abate Canobio a cantiere finalmente concluso. Infatti ad una osservazione attenta della controfacciata interna, mentre si scorgono le tracce di una apertura che sovrastava il portale, occlusa quando si murò la lapide, risulta con chiarezza che l'ordito delle lesene non corrisponde alla decorazione esterna: di conseguenza gli sguinci furono ricavati con anomale angolature ed il riquadratore fu costretto a campire le superfici con finte architetture e penosi risultati.

Se dunque l'elegante portale con leoni stilofori è attribuibile a Cleto, che ancora nel 1600 presentò al Vescovo Bescapé i disegni di una porta (non poteva che essere la porta principale[7]) pensiamo che l'intero apparecchio decorativo interno, nelle sue forme definitive, sia stato applicato successivamente alla morte del progettista.

Per quanto concerne i modelli, il Melzi pensa al trattato del Serlio, alla chiesa di Sant'Angelo a Milano di Domenico Giunti, agli scuroli del duomo milanese del Seregni e del Tibaldi[8]. La fronte principale corrisponde agli schemi rinascimentali lombardi della controriforma, ma ricalca con molta evidenza la composizione del San Fedele di Milano e della Chiesa dei Santi Martiri in Via Garibaldi in Torino, costruiti da Pellegrino Tibaldi, che viene ritenuto il maestro presso il quale padre Cleto compì il suo apprendistato[9].

Identiche le proporzioni generali, la scansione degli ordini, la ripetizione dei basamenti, lo stacco della cornice tra gli ordini medesimi[10].

[1] SALVATORE DA RIVOLTA, cit. f. 281 v.
[2] E. PELLEGRINO, cit. pp. 48/75.
[3] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 108.
[4] L. A. COTTA, cit. p. 15.
[5] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 111.
[6] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 206.
[7] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 110. G. SILENGO, cit., p. 219.
[8] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 112.
[9] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 107.
[10] Nel 1987 l'adiacente Casa della Creta è stata oggetto di opere manutentive: in quell'occasione fu demolita la soffittatura che celava il lato di ponente della cappella Canobiana e sono apparsi i paramenti murari originali e le arcate cieche che contrastano le spinte in corrispondenza delle volte dell'atrio.

Pellegrino Tibaldi: progetto per la facciata della chiesa di S. Fedele a Milano (Milano, racc. Bianconi).

Sebastiano Serlio: facciata a «logge sopra logge». Trattato di Architettura, libro IV.

Il primo piano urbanistico e la cappella delle Stigmate (XV)

Nel luglio del 1592 l'abate Canobio scrive al Padre Generale dei Cappuccini per ottenere che padre Cleto, impegnato a dirigere i lavori della Concezione, possa seguire con maggiore impegno la fabbrica del Monte[1]; egli ricorda *...il buon principio datto alle cappelle che saranno per la schina d'esso monte al numero di trentasei con li misterij et vita dil glorioso p. San Francesco .... quanto alle cappelle per li misterij le quali saranno separate dal monasterio, se ne fabricano tre di qualche importanza, et se darà principio a sei d'altre, et al presente sono ventiquattro scultori*[2] *et molti rari muratori, li quali tutti si regulano secondo l'ordine che li da il r.p. fra Cleto frabriciero il qual possiede tutta l'importanza della fabbrica dil monasterio e delle cappelle, et senza esso padre tutti quelli mastri non sanno quello si facciano...*

Il documento prova che erano stati definiti, a quella data, i progetti di non poche cappelle, e che esisteva un piano urbanistico di massima redatto da padre Cleto sulla scorta di un elenco programmatico, stabilito dal Canobio, comprendente trentasei episodi della vita di San Francesco[3]; si dava evidentemente per scontata la disponibilità delle aree[4]. Lo schema planimetrico prevedeva la dislocazione degli edifici lungo un itinerario che lambiva le cappelle in costruzione: la *Canobiana*, la Quindicesima delle *Stigmate*, la Dodicesima *dei Romani* che non erano poste in successione tra loro, e inoltre la Prima della *Nascita del Santo*, iniziata nello stesso anno 1592. Si può dunque arguire che fosse stato eseguito un rilievo complessivo della selva e del monte di San Nicolao per mezzo di una rudimentale strumentazione: corde, canne (ma già la bussola era in uso nel Cinquecento). Il progetto dell'itinerario con l'ubicazione delle stazioni non era certo dissimile, per metodologia di rappresentazione, dal piano urbanistico redatto da Galeazzo Alessi per Varallo trent'anni prima[5].

La dislocazione della cappella Quindicesima delle *Stigmate*, tracciata nel 1591, concorre a definire la filosofia e la logica progettuale del piano, il cui percorso processionale fu deciso in stretta collaborazione tra l'architetto e il promotore *qui, re vera, auctor fuit huius sanctae institutionis*[6].

Il finanziamento del facoltoso committente Giulio Maffioli, banchiere ortese residente a Roma, fu destinato a tale cappella, prescelta per rappresentare l'episodio più significativo, che richiamava la Passione del Signore. Non a caso l'episodio delle *Stigmate* è illustrato con ossessiva ripetizione nelle incisioni contenute nelle guide e immagini sacre dei secoli successivi, che riflettono un tema caro all'immaginazione popolare, con le mani e i piedi del Santo trafitte da raggi provenienti dal cielo[7].

Il Canobio e Cleto elessero dunque la roccia posta in vetta al monte per rappresentare la stazione più emblematica (*Franciscus alter Christus*) e la cerimonia della posa della prima pietra si svolse alla presenza del Vescovo Ponzone nello stesso giorno in cui si fondò la cappella Canobiana.

La scelta di una pianta centrale circolare si imponeva dunque per le caratteristiche del sito: non diversamente il Tabachetti a partire dal 1598 eresse la cappella del *Paradiso* nel luogo più elevato di Crea[8], disegnando un volume cilindrico che venisse colto percettivamente in ogni direzione, dunque senza distinguere un fronte principale dai secondari. La cospicua elargizione consentì inoltre a Cleto di progettare un monumento impegnativo, destinato a prevalere sulle altre stazioni e sull'ambiente naturale circostante, percepibile dalle Riviere e dallo stesso percorso devozionale[9].

Il contenitore cilindrico avvolto da un porticato, con i due ordini canonici sovrapposti, richiama un modello contenuto nel trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini (e pertanto il Melzi parla di *classicismo antiquariale* del padre ingeniero)[10]. Ma i particolari costruttivi rimandano a matrici culturali della maniera lombarda: l'architetto intuì, come già nella *Canobiana*, le possibilità cromatiche della pietra bruna di Oira e la impiegò sui fondi a calce delle specchiature, specie nel tiburio superiore: tale gusto pittorico, che lo induce a disegnare le sagome a debole rilievo utilizzando i materiali a contrasto, ci sembra possa essere riferito al Tibaldi del santuario di Caravaggio.

Galeazzo Alessi: piano urbanistico del Sacro Monte di Varallo, dal «Libro dei Misteri», Varallo.

Il porticato è accessibile da quattro scale, e l'ingresso è rivolto a sud, secondo la logica del piano generale previsto: tuttavia i pellegrini avevano modo di percorrere il deambulatorio a pianta circolare al fine di percepire l'itinerario compiuto e anche il paesaggio lontano.

Oltre alla finestra del tiburio ed alle tre aperture esistenti in corrispondenza dell'ingresso, due ulteriori finestre poste sui lati assicuravano ancora la luce all'invaso interno, e quindi la scena contenuta era visibile da tre lati (si veda il rilievo eseguito nel 1985): tali aperture furono in seguito murate in ottemperanza alle esigenze di pittori e plastificatori[11].

Il problema di coprire la cupola fu risolto posando direttamente le lastre di pietra beola sull'estradosso e sigillandole con la calce: per motivi architettonici Cleto non volle interporre l'orditura lignea, che avrebbe prodotto una copertura conica[12].

Il cantiere si chiuse nel 1594, dopo tre anni di lavoro. La grande perfezione costruttiva dell'edificio dimostra la perizia delle maestranze locali impiegate (i *rari muratori*) in una struttura di difficile realizzazione.

[1] Archivio di Stato di Novara, Fondo Museo, cart. 59; G. MELZI D'ERIL, cit. p. 107.

[2] Per scultori si deve intendere scalpellini e tagliapietre occupati nella lavorazione di colonne, capitelli, basi e trabeazioni in granito, serizzo e pietra d'Oira, non già plastificatori impegnati nella statuaria.

[3] Le fonti dell'Abate Canobio erano le Croniche di San Francesco forse di Bartolomeo da Pisa: G. MELZI D'ERIL, cit. p. 108 e nota relativa.

[4] R. VERDINA, cit. p. 32; S. LANGÈ, *Sacri Monti piemontesi e lombardi*, Milano, 1967, p. 15. Il Langè per primo intuì l'esistenza di un piano urbanistico, che ritenne svilupparsi secondo un percorso circolare.

[5] S. STEFANI PERRONE, *L'Urbanistica del Sacro Monte e l'Alessi*, Genova, 1974, p. 580, fig. 397.

[6] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 108.

[7] Si vedano le incisioni pubblicate da E. PELLEGRINO, cit. pp. 38-39 e contenute in L. A. COTTA, cit., pp. 42, 66.

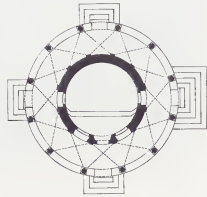
[8] F. NEGRI, *Santuario di Crea*, Casale Monferrato, 1902, pp. 56-58.

[9] Lo sviluppo della vegetazione ne impedisce attualmente la visione, in contrasto con gli intenti dei fondatori, che riteniamo fossero poco sensibili all'arredo naturale vegetazionale. Tuttavia il registro della Fabbrica (Giornale «A»), annota più volte spese sostenute per l'acquisto di alberi da piantare nei pressi della medesima cappella (Archivio S. Monte di Orta).

[10] Nella letteratura esistente la cappella Quindicesima è certamente la più celebrata: fu attribuita dalle guide locali di volta in volta al Bramante e a Michelangelo: dietro a tali ingenue affermazioni riappare la grande considerazione in cui fu tenuto l'episodio emblematico connesso alla Passione di Cristo con il quale veniva identificato il Santo.

[11] Le finestre furono occluse, riteniamo, nel 1783 quando il Donino rifece gli affreschi, al fine di dilatare gli spazi della rappresentazione, e non compaiono nei rilievi del Goldhardt e del Nigra. L. MALLÈ, *Il Sacro Monte d'Orta*, Torino, 1963, p. 28; P. GOLDHARDT, *Die heiligen Berge Varallo, Orta und Varese*, Berlino, 1908, p. 32, C. NIGRA, *Il Sacro Monte d'Orta*, Novara, 1940, p. 22.

[12] Nel corso dei restauri degli anni Settanta, essendo ormai inattive le cave delle «piodare» di Ronco, vennero posati sulla copertura del porticato materiali provenienti da altre cave, con l'inevitabile risultato di una doppia colorazione del manto.

Quindicesima cappella delle *Stigmate* (rilievo di Paul Goldhardt, 1908).

La cappella dei Romani (XII)

Quando si posarono le fondazioni della *Canobiana* e delle *Stigmate* l'abate ed i fabbricieri ortesi già avevano ottenuto la promessa di finanziamenti per la cappella Dodicesima dell'*Approvazione della Regola*, che appare in costruzione già nel 1592, e per la cappella Prima della *Nascita del Santo*, iniziata nello stesso anno[1]. I committenti furono le compagnie degli Ortesi immigrati a Roma, in Francia e Spagna[2], e dunque i mezzi a disposizione erano meno consistenti; la scelta dei temi corrisponde presumibilmente all'opportunità di favorire l'insediamento dei Padri francescani e porre materialmente inizio, con la Prima cappella, alla sequenza della rappresentazione.

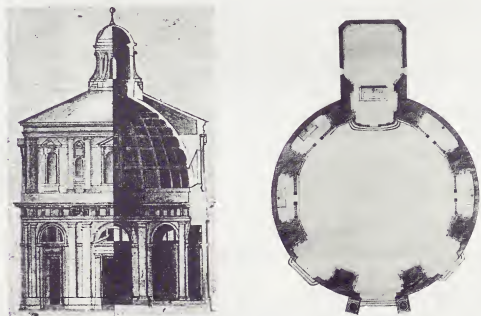
La Dodicesima fu dislocata su di una emergenza rocciosa che rievocasse le caverne del monte Colombo, dove avvenne la conferma divina, contrapposto nella finzione al più elevato monte della Verna, presso il quale Francesco ricevette le stigmate.

La pianta è ancora circolare, tuttavia il volume cilindrico viene incassato nella roccia mediante uno scavo (nella Quindicesima era rialzato rispetto alla medesima) al fine di predisporre un suolo più realistico per il plastificatore; l'architetto pertanto si preoccupò della scena da agire internamente. Riteniamo anzi che padre Cleto abbia fornito (come già fece l'Alessi a Varallo) un disegno di massima nel quale si davano indicazioni per la collocazione di statue e pitture, come appare con chiarezza dal testamento dell'abate Canobio del 1592: trovandosi ammalato in casa del canonico Paino all'Isola fece aggiungere un codicillo che impegnava il figlio naturale Agostino a provvedere al perfezionamento della cappella Ventesima da lui iniziata, nel quale si precisa *che tenga conto delle pareti, statue, figure e quant'altro, secondo il disegno e modello esistente presso il reverendo frate Cleto Cappuccino*[3].

Poiché non era possibile disporre di somme ingenti, come era avvenuto per le due cappelle già iniziate, le costose opere da scalpellino furono ridotte ai capitelli e alle basi delle lesene dell'unico ordine superiore; la copertura conica (e non più cupoliforme, come nella Quindicesima) venne sorretta in modo tradizionale dall'orditura lignea, mentre il sottotetto fu singolarmente aerato mediante una sequenza di oculi ellittici, interposti tra la trabeazione e le cornici terminali di gronda.

L'alto basamento rimase privo di porticato fino alla metà del Seicento, quando è registrato per la prima volta negli inventari del notaio Bianchetti di Vacciago[4]: era a una sola campata e di limitate dimensioni, sostenuto da due colonne.

Verso la metà del secolo scorso pensiamo che Paolo Rivolta, un giovane

Dodicesima cappella della *Conferma della Regola* (Rilievo del prospetto di Giovanni Molli, 1850 c.).

Pellegrino Tibaldi: progetti per San Sebastiano (Milano, raccolta Bianconi).

architetto oleggese che si prodigò gratuitamente presso il Sacro Monte[5], abbia applicato l'attuale ingombrante struttura, desunta forse dai manuali ferroviari ottocenteschi, la cui copertura malamente si interseca con il corpo cilindrico costruito da Cleto, occultando la base delle lesene e interferendo con la finestra superiore; anche il disegno dei finti conci angolari e in chiave d'arco appare inadeguato. Il monumento risultò in tal modo stravolto nei rapporti volumetrici rispetto al progetto originario. In omaggio alla concezione ancora neoclassica della percezione frontale, fu infine deviato il percorso processionale, che prima conduceva all'edificio provenendo dalla vicina cappella del Martelli secondo una direttrice laterale.

I modelli architettonici devono essere ricercati, anziché al Sacro Monte di Varallo,[6] presso la chiesa milanese di San Sebastiano di Pellegrino Tibaldi[7] e ancora presso la chiesà di San Fedele, costruita dal medesimo architetto di San Carlo: si veda in particolare il tiburio, dove ricorre puntualmente la maglia delle lesene, delle trabeazioni e delle cornici con l'interposizione degli oculi.

[1] G. MELZI D'ERIL, cit. pp. 114-115.

[2] La compagnia degli Ortesi in Francia e Spagna era composta da stagnari e terracottari; la compagnia degli immigrati a Roma era formata da stagnari, stando a P. MARIANO MANNI, *Ricordo del Sacro Monte di Orta*, Borgomanero, 1950, p. 52. Il Melzi presume invece fosse la compagnia della Madonna (cit. p. 114); più verosimilmente una compagnia di mercanti: R. VERDINA, *Note sulle compagnie e associazioni tra commercianti e mercanti della Riviera d'Orta, a Roma e in altre città italiane, tra i secoli* XVI *e* XVIII, Novara, 1962.

[3] In R. BELLOSTA, cit., appendice VII: *Ordinatio Pro Cappella In Monte Ortae. Item agravavit et agravat predictum Augustinum heredem suum ad perficiendum quam primum capellam nomine prefati Abbatis ceptam prope Monasterium sancti Nicolai montis Ortae tam respectu parietum, statuarum, et figurarum, quam aliarium rerum iuxta designum seu modellum existentem penes Reverendum fratrem Cletum Capucinum, ac iuxta mentem, et intentionem ipsius Illustris Domini Abbatis de qua protestantur edoctos esse tam prefatum Reverendum fratrem Cletum quorum declarationi circa expensas exinde faciendas omnino stari vult, iubet, et mandat. (1592 die 24 septembris). Codicillus Illustris et Multum Reverendi | Domini Abbatis Amici Canobij Novariensis | rogatus per Bernardum Scapham | Notarium Insulae Ortae.*

[4] «... *questa capella è rotonda, con portico davanti depinto, con due colonne di sarizzo, e capitelli di marmo d'Oira...*». In L. A. COTTA, cit. p. 58. Il Melzi ritenne che il piccolo riparo esistente nel Seicento venisse distrutto nel 1772, quando fu rimossa la grata lignea e predisposta la cancellata in ferro battuto: in quell'occasione sarebbe stato costruito il nuovo porticato a tre fornici, che tuttavia non appare nei rilievi di G. Molli (E. PELLEGRINO, *Il Sacro Monte*... cit. p. 60. Biblioteca della Fondazione Marazza, Borgomanero), il quale disegnò l'intero complesso delle cappelle negli stessi anni in cui operò il Rivolta (G. MELZI D'ERIL, cit. pp. 163-164).

[5] Sul Rivolta si veda: E. PELLEGRINO, *Il Sacro Monte*... cit., pp. 60-61 e manifesto datato 1905 p. 107; A. M. DONDI, *Paolo Gaudenzio Rivolta*, in: AA.VV., *Il secolo dell'Antonelli*, Novara, 1988, pp. 281-291.

[6] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 115. Le cappelle alessiane a pianta circolare contenute nel *Libro dei Misteri* non possono essere in alcun modo poste in relazione diretta con l'edificio di padre Cleto. Si veda: A. CAVALLARI MURAT, *Il «Libro dei Misteri» e gli architetti del Sacro Monte di Varallo*, in: «Atti e memorie del Congresso di Varallo Sesia», Torino, 1960. S. STEFANI PERRONE, *Libro dei Misteri, progetto di pianificazione urbanistica, architettonica e figurativa del Sacro Monte di Varallo in Valsesia*, Bologna, 1974; *L'urbanistica del Sacro Monte e l'Alessi*, in: «Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento, Atti del convegno internazionale di studi», Genova, 1974; *I Sacri Monti come città ideale*, in: «Centri storici di grandi agglomerati urbani», Atti XXIV congresso C.I.H.A., Bologna, 1982.

[7] Per la quale esiste più d'una soluzione progettuale. Raccolta Bianconi, Biblioteca Ambrosiana, Milano.

[8] Nel corso dei restauri operati negli anni Settanta vennero demoliti gli intonaci all'interno del porticato ed effettuate sperimentazioni al fine di isolare la cappella dall'umidità ascendente, con interventi non reversibili.

La cappella della Nascita del Santo (I)

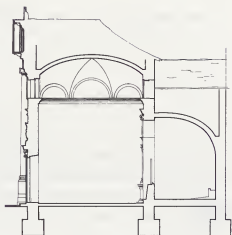
Poiché la somma di denaro disponibile era esigua, Cleto escluse a priori le piante circolari e adottò una più semplice distribuzione con atrio di pianta quadrata cui è congiunto un vano minore per la statuaria. La composizione si affidava quasi interamente alle decorazioni da applicare alla facciata, che tuttavia rimase incompiuta: nel secolo scorso il Rivolta la risolse con un pernicioso intervento accademico[1].

Al fine di rendere con efficacia la nascita del Santo mediante l'evocazione della stalla di Betlemme, padre Cleto accentuò il rapporto spaziale tra l'atrio dei pellegrini, voltato con un padiglione a imposta ottagonale, e l'abside della rappresentazione medesima, il cui ingombro appare volutamente angusto e ribassato: in tal modo Cleto si fece carico delle esigenze sceniche, come già nella Dodicesima.

La quinta interna che tanto piacque al Molli nel secolo scorso[2] venne composta intorno a una grande serliana chiusa da una grata lignea, che recava superiormente una finestra semicircolare, poi occlusa[3], avente la funzione di incrementare la luminosità dell'atrio rispetto alla stalla ed al gruppo plastico del presepio (illuminati lateralmente da una ridotta apertura). Si consideri, per confronto, la cappella Terza della *Rinuncia*, dove i rapporti spaziali sono ribaltati a favore della statuaria, collocata all'interno del palazzo vescovile di Assisi.

Con la cappella della *Natività* si conclude la prima fase della Fabbrica, nel corso della quale si presume che l'unico interlocutore, per il padre *ingeniero*, fosse il Canobio. Alla morte di quest'ultimo, avvenuta nel settembre 1592, erano dunque in costruzione il convento, la prima e l'ultima stazione, la cappella più emblematica e la cappella intermedia della *Regola*: la scelta dei progetti avviati prova la determinazione di attivare i cantieri secondo un piano definito con precise forme e cadenze.

A partire dal 1592 per sette anni padre Cleto è impegnato a costruire la chiesa e il convento della *Concezione* in Milano, capace di un centinaio di celle[4]: il disegno fu lungamente discusso prima dell'approvazione, che, secondo il Bonari, *doveva venire da Pellegrino Pellegrini detto il Tibaldi, architetto di San Carlo*[5]. In realtà il Tibaldi nel 1586 si era recato in Spagna chiamato da Filippo II per completare le decorazioni dell'Escorial, dopo quasi vent'anni di prestigiose commesse ottenute per la protezione del Borromeo: non furono estranee alla decisione le gelosie da lui suscitate nell'ambiente milanese e la controversia sorta con Martino Bassi a proposito dei lavori compiuti in duomo. E infatti il Bassi gli subentrò nei cantieri rimasti interrotti[6].

Tornò in seguito a Milano, dove morì nel 1596; negli ultimi anni elaborò

Sezione verso nord.

il famoso progetto per la facciata del duomo medesimo, poi in parte realizzato dal Richini. Poiché dunque i lavori presso il convento della Concezione si protrassero fino al 1599, è possibile, ma non documentato, che padre Cleto si sia incontrato con colui che, nella storiografia esistente, viene indicato come il suo maestro.

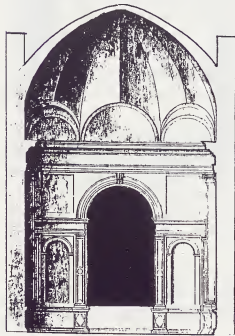
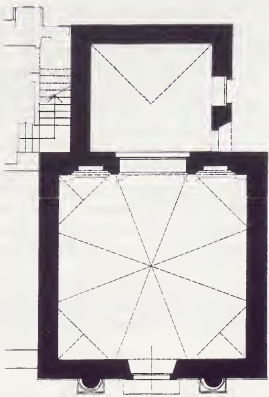
[1] E. PELLEGRINO, *Il Sacro Monte*, ... cit. p. 60

[2] Giovanni Molli verso il 1850 produsse i rilievi delle venti cappelle: una esercitazione impegnativa, condotta con il gusto solitario di un musicista che interpreta uno spartito antico, sovrapponendo la propria sensibilità tardo-neoclassica: egli modifica qua e là modanature, gole, capitelli, sopprime o sfoltisce le cornici barocche senza alterare tuttavia la composizione e i volumi. Si veda E. PELLEGRINO, cit, pp. 27, 59, 91, 121.

[3] La traccia dell'apertura è visibile dal sottotetto del bar-ristorante costruito in aderenza all'inizio del Novecento; si veda il rilievo della sezione eseguito nel 1988.

[4] SALVATORE DA RIVOLTA, cit. f. 307 v.

[5] P. V. BONARI, *I Cappuccini della Provincia milanese dalla sua fondazione (1535) fino a noi*, Crema, 1899, I, p. 169.

[6] M. TAFURI, *L'Architettura dell'umanesimo, Bari, 1977, p. 168.*

Rilievo della sezione di Giovanni Molli, 1850 c.

La cappella del Vescovo (III)

Il Bescapé prese possesso della cattedra vescovile di Novara il 30 maggio del 1593, ed il 26 novembre dello stesso anno si recò ad Orta in visita pastorale.

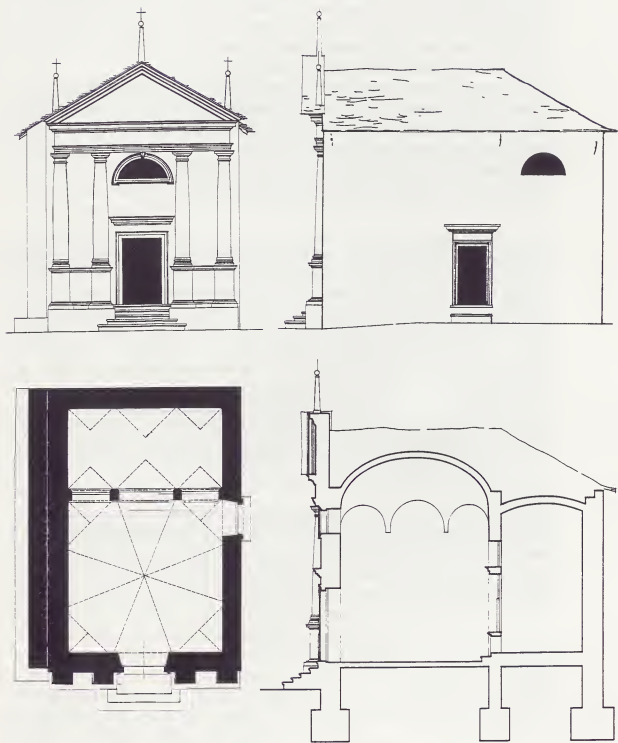
Nella sua azione politica di prevenzione contro il calvinismo, il Sacro Monte ben si collocava, anche geograficamente, come un efficace strumento di catechesi religiosa: raccolse dunque e potenziò l'iniziativa del Canobio e degli uomini di Orta, assicurandosi il controllo gestionale con la riforma della fabbriceria e intervenendo in prima persona nelle scelte progettuali. Del resto la sua formazione era avvenuta al seguito di Carlo Borromeo, e dunque comprendeva anche competenze relative alle architetture e soprattutto ai beni artistici[1]: accanto a padre Cleto dunque sarebbero pervenuti al Monte scultori e pittori sperimentati nel capace laboratorio milanese.

Rispettando il piano urbanistico già tracciato, per sua scelta la sequenza iniziale venne integrata con la edificazione delle cappelle Seconda, Terza, Quarta, Quinta e Undicesima *del Martelli*, tutte rivolte verso l'Isola di San Giulio, luogo di antichi pellegrinaggi e sede ufficiale del potere religioso e temporale del vescovo-conte. Ma anche orientate verso Varallo, che sarà oggetto del suo impegno al pari di Orta, con il quale si stabilisce una continuità ideale e percettiva nell'intento di congiungere i due Sacri Monti in un unico «tour» devozionale[2].

Il Bescapé intervenne altresí finanziando personalmente la Terza cappella, che viene fondata nel 1596[3]: la scelta dell'episodio di Francesco convocato in giudizio davanti al Vescovo di Assisi, e della rinuncia ai beni terreni, non fu finalizzata a un'autocelebrazione, bensí al proposito di rappresentarsi come uno strumento della volontà divina in rapporto all'evento[4].

Il luogo della stazione era definito dal piano complessivo: come già nella cappella Prima i pellegrini, compiuta la visita, si sarebbero rivolti in direzione dell'archetipo valsesiano.

È lecito chiedersi fino a che punto il committente influenzò padre Cleto nella scelta compositiva, se pure il monumento non corrispose a un disegno redatto in precedenza[5]; peraltro la tipologia ad aula quadrata ripete puntualmente il modello strutturale della stessa cappella della *Nascita*, iniziata quattro anni prima e ancora in costruzione. Si deve rilevare la singolare assenza del porticato, in deroga alle istruzioni post-conciliari emanate nel 1577 da Carlo Borromeo[6].

L'apparente classicità della facciata, a unico ordine gigante in stile dorico concluso da un timpano triangolare, viene negata dai rapporti proporzionali complessivi con l'impiego di plinti prismatici (analoghi ai basamenti tibaldiani

Terza cappella, della *Rinuncia ai Beni del Mondo*.

della Chiesa dei Santi Martiri in Torino) che si sommano alla sopraelevazione del pavimento (mentre la cappella della *Natività* è fondata a una quota che corrisponde al piano di campagna). Il modello rinascimentale del tempio classico viene dunque riproposto sospendendolo a maggiore altezza, mentre la verticalità è accentuata dai pinnacoli posti sul frontone, che si giustificano altresí con l'intento di simulare il palazzo vescovile di Assisi.

Un segno di cambiamento si rileva nell'abbandono del pittoricismo della pietra d'Oira, presente nelle cappelle *Canobiana* e delle *Stigmate*, sostituito dal vigoroso plasticismo decorativo delle semicolonne e delle sagome[7]. Non si scorgono tuttavia i segni di una restaurazione formale o di una seconda fase progettuale nell'architettura del padre ingeniero ed il controllo del Vescovo fu limitato ai contenuti ed alla qualità delle rappresentazioni interne[8].

[1] La letteratura relativa ai Sacri Monti non evidenzia che egli fu anche uno studioso, che poté disporre, alla fine di quel secolo, delle pergamene contenute negli archivi parrocchiali diocesani: la *Novaria Sacra* è opera di fondamentale importanza per la storia del territorio novarese. G. RAVIZZA, *La Novara sacra del vescovo venerabile Carlo Bescapé*, Novara, 1878. C. BESCAPÉ, *Novaria seu de Ecclesia Novariensi*, Novariae, 1612.

[2] Nel 1613 il Vescovo scrive al Castellano della Riviera che «*sia raccorciata e agevolata quanto possibile*» la strada della Colma di Varallo in direzione di Orta: C. BESCAPÉ, *Lettere di governo episcopale*, Novara, 1613, vol. XIII, p. 235, lett. 30. G. MELZI D'ERIL, cit. p. 118. Per la stessa via era transitato San Carlo nell'ottobre del 1584, di ritorno dall'ultima visita al Sacro Monte di Varallo, avvenuta pochi giorni prima della morte; la Comunità di Orta aveva pagato le spese per la traversata in barca da Pella: *Liber aecquantiarum exspensarum ripariae ortae*, f. 7 r., 31 dec. 1584... *Naute de Pella pro mercede conduc. qui conduxerunt Ill.et R.nim fe.re.Card. Borromeum Pella in Vallem mense Octobri in fine mensis, qui venerat Varallo et die sabati 3 Novemb. hora 3 noctis 1584, Mediolani Spiritum Deo reddidit, lir. 6...* (G. GEMELLI, cit., p. 15).

[3] C. BESCAPÉ, *Lettere episcopali*. cit., vol. V, p. 99, lett. 146; G. MELZI D'ERIL, cit., p. 116.

[4] Secondo la tradizione e le guide locali, il volto del vescovo di Assisi plasmato dal Prestinari rappresenterebbe il Bescapé medesimo. Cosí con la sua penna nella *Novaria* egli cita la cappella terza: «... *Lo stesso Amico (Canobio) cominciò ad edificare la cappella bellissima che rappresenta la morte del santo, ed a sua imitazione altri ne costrussero delle altre, e noi quella che mostra la devozione del vescovo d'Assisi pel santo ed il suo patrocinio*... (traduzione del Ravizza).

[5] Come sembra possibile desumere dalla già citata lettera del Canobio inviata nel 1592 al padre generale dei Cappuccini a Roma.

[6] C. BORROMEO, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, libri duo, in «Acta ecclesiae mediolanensis», Milano, 1890, vol. II.

[7] Fino al 1984, sulla scorta dei rilievi errati del Nigra e del Goldhardt, si riteneva che l'asimmetria della facciata derivasse da una anomalia costruttiva: nel corso del rilievo finalizzato alle opere di restauro della cappella è apparso chiaro che nel Settecento alla muratura di ponente fu accostato un secondo muro, staccato dal primo, allo scopo di proteggere il monumento e gli affreschi contenuti.

[8] Le perdite della copertura hanno danneggiato l'affresco, ormai perduto, posto esternamente sui paramenti a giorno; negli anni Settanta furono demoliti gli intonaci originali verso levante e sostituiti con intonaco spugnoso allo scopo di contrastare l'umidità di risalita.

L'ampliamento di San Nicolao

Le opere edilizie presso la cappella della *Rinuncia* si conclusero nel 1599, anno in cui fu terminato anche il convento della *Concezione* di Milano[1]. A partire dal 1600 padre Cleto è impegnato a edificare la chiesa parrocchiale di San Pietro a Fara Novarese, i cui lavori si protrarranno per dodici anni[2].

Nel corso dei frequenti contatti con il Vescovo, originati da tale committenza, prende forma il progetto di ampliamento della chiesa di San Nicolao, non piú adeguata alle esigenze dei Padri francescani ed ai canoni formali controriformistici.

Negli stessi anni l'architetto è presente anche a Locarno, per la erezione di quel convento cappuccino (1602-1604), dove sappiamo che assistette alla posa della prima pietra[3]. Dal Bescapé sappiamo ancora che nel 1602 seguiva a Novara il cantiere di un altro monastero posto esternamente alle mura della città[4].

Presso la cappella romanica di San Nicolao[5] erano accaduti nel 1538 i fatti miracolosi narrati dall'Olina, che avevano segnato l'inizio dei pellegrinaggi al monte[6]. La chiesa era formata da un'unica navata con abside a pianta semicircolare, con paramenti in pietrame ed archetti pensili[7]. Il padre Salvatore da Rivolta narra che «*...l'anno 1602 il Signor Nicolò Maffioli fece ridurre la chiesa alla moderna, levando gli altari che erano dalle parti antiche... poco doppo il Signor Giulio Maffioli fratello del suddetto Signor Nicolò spese trecento cinquanta scudi in fabricar la volta...*[8]. Demolita dunque la grande abside romanica e sostituita la copertura lignea, il padre Cleto ricavò un capace coro per i frati, in aderenza al convento preesistente e di forma singolare, perchè restringendosi in pianta appare piú profondo di quanto non sia. Un effetto artificioso di prospettiva fu ricercato anche in corrispondenza della campata di volta presbiteriale, con un opportuno abbassamento dell'imposta sul lato di levante, e nella stessa marcata inclinazione del pavimento.

La ristrutturazione di San Nicolao consentí pertanto di mettere in diretto collegamento, attraverso un accesso piú agevole, il nuovo convento con il coro e gli spazi del presbiterio. La porta fu murata con la soppressione dell'Ordine e l'alienazione del convento avvenute nel secolo scorso; è ancora visibile il segno della chiusura, a testimonianza di un evento che recò un oltraggio irreparabile al Monte di San Francesco[9].

[1] Il 19 giugno del 1598 Cleto è registrato fra i testimoni di un atto rogato dal notaio Giuseppe Olina presso la sacrestia di San Nicolao, per la ricognizione delle reliquie mandate da Roma da Nicolao Maffioli (A. PAPALE, *Il Sacro Monte negli atti dei notai della Riviera*, in: «Atti del Convegno di Orta San Giulio del 1982», Torino, 1985, pp. 232-33).

[2] A. L. STOPPA, *Fara Novarese, terra di collina*, Fara, 1979, pp. 53 sgg. L'edificio fu distrutto e ricostruito nel secolo successivo: di Cleto rimangono la facciata e il porticato a sei campate di crociere, con colonne in granito il cui ordine corrisponde alle sagome di Orta.

[3] SALVATORE DA RIVOLTA, cit., f. 281 v.; E. PELLEGRINO, *Rinascimento e barocco nell'architettura del Sacro Monte d'Orta*, Novara, 1956, p. 10.

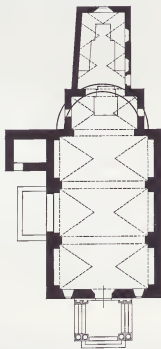
[4] *Archivio Storico Diocesano di Novara*, Acta Visitae, tom. 63, Bescapé 1604, ff. 79-80. G. MELZI D'ERIL, cit., p. 110.

[5] A. MARZI, *Lo scenario che precede la "Orta barocca" di Carlo Nigra, le case degli Olina, San Nicolao, il palazzo della Comunità*, in: «Il diario del notaio Elia e il mondo ortese degli Olina», Orta San Giulio, 1990, p. 281 sgg.

[6] Citata in alcune carte del Capitolo di San Giulio, fu anche Pieve di Orta (G. FORNASERI, *Le pergamene di San Giulio d'Orta*, Torino, 1958, pp. 111 e 184). Secondo il Bagliotti, ripreso dal Gemelli, era parte di un monastero appartenuto ai monaci di San Gallo: la questione è ancora dibattuta con passione dagli storici locali: F. BAGLIOTTI, *Le delizie serafiche del Sacro Monte di San Francesco del borgo d'Orta*, Milano, 1670, pp. 10-11; G. GEMELLI, cit., p. 87; E. PELLEGRINO, *Il Sacro Monte...* cit., pp. 22-23. ID., *Le stampe...* cit., p. 83; A. L. STOPPA, *Tempi, ambienti e uomini...* cit., p. 57. Secondo alcuni indizi, come si vide, potrebbe essere sorta all'interno di un castrum «a recinto» preesistente verso la fine del XI secolo.

[7] Nel corso dei restauri effettuati nel 1988 al campanile, presso il sottotetto attiguo osservai con Frate Silvestro un gruppo di tre archetti pensili appartenenti alle murature rivolte verso notte. Appare inoltre con evidenza un tratto della muratura che sovrastava l'abside distrutta, nel fastigio rivolto verso oriente.

[8] SALVATORE DA RIVOLTA, cit., f. 293 r. G. MELZI D'ERIL, cit., p. 139. Scarsi lacerti di un affresco si scorgono ancora nel sottotetto verso levante, al di sopra della volta stessa. Negli *Spettacoli Misteriosi delle Serafiche scene* attribuiti al Bagliotti (E. PELLEGRINO, *Il Sacro Monte...* cit., p. 75) scritti ventotto anni dopo i lavori diretti da padre Cleto, si asserisce che ai lati dell'altar maggiore erano affrescati alcuni monaci di S. Gallo con l'abito bianco: un saggio archeologico potrebbe accertare la veridicità della testimonianza e verificare le fondazioni dell'abside. (G. GEMELLI, cit., p. 87).

[9] All'interno la percezione dell'ambiente architettonico subisce l'interferenza di alcune pesanti aggiunte decorative settecentesche e di un eccessivo ornato umbertino nella tinteggiatura piú recente, cui fa da contrappunto una plebea pavimentazione. Alla fine degli anni Settanta, allo scopo di dotare la chiesa dell'impianto di riscaldamento, venne aperto un ampio varco in rottura nella muratura romanica adiacente al campanile.

Chiesa di San Nicolao al Monte:
stato attuale con ricostruzione
del tracciato dell'abside romanica.

Padre Cleto a Varallo

Nell'ottobre del 1604 il Vescovo Bescapé scrive alla Fabbriceria del Sacro Monte di Varallo: ... *il Padre Fra Cleto cappuccino s'è contentato di venire a visitare un tratto cotesta fabrica del Monte. Potranno farlo vedere tutto con gli ordini da me lasciati in mano: et fare che il maestro di tali fabriche sia presente: et io intenderò poi da lui quanto ricorderà, et scriverò di nuovo ciò che sarà di bisogno...* [1].

A Varallo il piano alessiano della città ideale era stato da tempo rivisto e modificato, mentre il *Libro dei Misteri*, dove il ruolo dell'architettura risultava enfatizzato ai danni della rappresentazione, veniva considerato al pari di un repertorio di disegni prodotto da un trattatista[2]. Era in atto una ridefinizione generale dell'assetto urbanistico, specie per le piazze superiori, che teneva conto dei piani elaborati da Pellegrino Tibaldi per Carlo Borromeo[3], successivamente perfezionati da Giovanni D'Enrico per incarico del Bescapé e approvati infine dai fabbricieri nel 1609 e ancora nel 1614[4].

Padre Cleto vide dunque, oltre ai complessi gaudenziani di *Nazaret*, *Betlem*, il *Calvario* e il *Sepolcro*, le cappelle alessiane di *Cesare Maggi* e del *Peccato Originale*, l'intera sequenza bassa di edifici fino alla cappella Diciannovesima, portata a termine intorno al 1576 con la dotazione di statue e affreschi[5]. Vide ancora il *Palazzo di Pilato*, opera dell'architetto e impresario perugino Domenico Alfano, le cui strutture erano concluse nel 1602[6].

La letteratura esistente tende a ridurre la visita del padre ingeniero ad una consultazione del *Libro dei Misteri* ed alla osservazione della prima cappella alessiana, che sarebbe stata riprodotta tout-court nella cappella Quinta di Orta[7]. In realtà la lettera del Bescapé ai fabbricieri dimostra che gli venivano richiesti dei pareri tecnici sulle trasformazioni in atto, sul progetto della nuova chiesa e l'assetto definitivo da conferire al complesso terminale del Monte, che il D'Enrico trasformò in elaborati grafici negli anni 1603-1609 raccogliendo le disposizioni emanate dal Vescovo[8]. E fu mantenuta separata la piazza religiosa dalla piazza civile, secondo i modelli indicati dal Tibaldi e i disegni dell'Ambrosiana.

Cleto si documentò inoltre sull'organizzazione del lavoro necessaria a completare gli interni con le opere artistiche, conferendo a tale scopo con gli stessi fratelli D'Enrico, poiché era imminente ad Orta l'arrivo di pittori e plastificatori; nel corso della seconda visita pastorale del 25 ottobre 1604, avvenuta dunque subito dopo la visita a Varallo, il Bescapé riferisce infatti che ad Orta ...*in tutte le cappelle costruite non vi sono finora statue e pitture...* [9].

[1] C. BESCAPÉ, *Lettere Episcopali*, cit., vol. XVI, p. 226, lett. 307. G. MELZI D'ERIL, cit., p. 136; E. DEFILIPPIS, F. MATTIOLI CARCANO, *Guida al Sacro Monte d'Orta*, Orta S. Giulio, 1991, p. 69.

[2] S. STEFANI PERRONE, *L'Urbanistica del Sacro Monte...* cit., pp. 509-510.

[3] I progetti conservati presso la Biblioteca Ambrosiana, che la Gatti Perer attribuisce a Martino Bassi (M. L. GATTI PERER, *Martino Bassi, il Sacro Monte di Varallo e Sta Maria presso San Celso a Milano*, in «Arte lombarda», IX, Milano, 1964) sono riferiti con maggiore credibilità all'architetto di San Carlo (S. STEFANI PERRONE, *Galeazzo Alessi...* cit., pp. 40/46; ID., *Giovanni d'Enrico...* cit., p. 135; A. CAVALLARI MURAT, cit., pp. 105-107; G. MELZI D'ERIL, cit., p. 136), la cui opera per Varallo fu richiesta dal Borromeo nel 1584 (S. STEFANI PERRONE, *Galeazzo Alessi...* cit., p. 40), prima della sua partenza per la Spagna, avvenuta nel 1586. Questi nel *«Discorso sull'Architettura»* sostiene l'esigenza che *in una bene ordinata città* coesistano, raccordandosi, spazi a destinazione civile e spazi religiosi: è ciò che appunto venne realizzato con le due piazze dei Tribunali e del Santuario.

[4] Il Vescovo effettuò a Varallo cinque visite pastorali dal 1593 al 1603; sul suo impegno per quel Sacro Monte si veda S. STEFANI PERRONE, *Galeazzo Alessi...* cit., pp. 46 sgg.; ID., *Giovanni D'Enrico...* cit., pp. 35-37.

[5] S. STEFANI PERRONE, *Giovanni D'Enrico...* cit., p. 134.

[6] L'Alfano aveva accompagnato il Bescapé a Varallo nelle sue visite pastorali del 1593, 1594 e 1599; nello stesso anno 1599 doveva *mettere in disegno l'ordine del Vescovo*; S. STEFANI PERRONE, *Giovanni D'Enrico...* cit., p. 137; P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, Varallo, 1909, p. 276, n. 6.

[7] G. MELZI D'ERIL, cit., p. 144; E. DEFILIPPIS, cit., pp. 18.

[8] S. STEFANI PERRONE, *Giovanni D'Enrico...* cit., pp. 132-33.

[9] Il D'Enrico sarà attivo ad Orta negli anni seguenti come plastificatore; G. MELZI D'ERIL, cit., p. 118; C. DEBIAGGI, *Giovanni D'Enrico al Sacro Monte d'Orta*, in «Lo Strona», n. 4, dic. 1982, pp. 8-9.

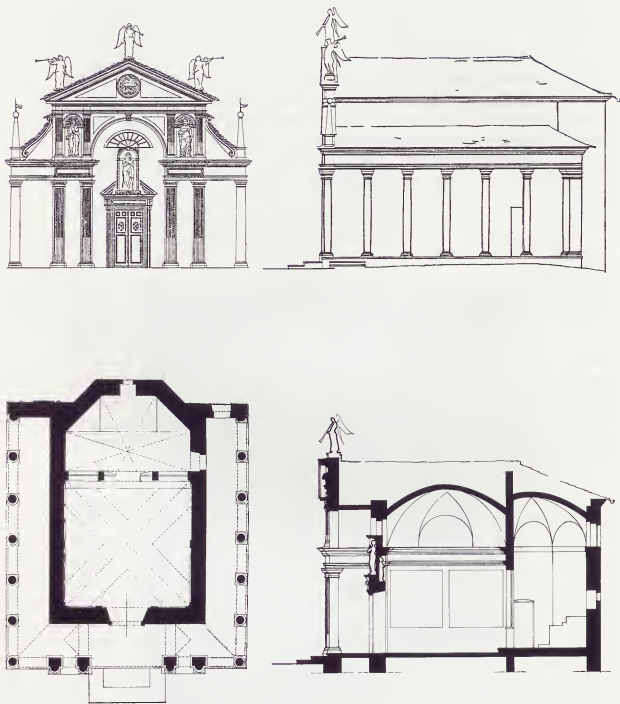
Hendrick Van Schoel, Sacro Monte di Varallo, Milano, Raccolta Bertarelli (1609 c.).

La cappella del Martelli (XI)

Nel 1606 un eccentrico possidente di Miasino, vicecastellano della Riviera e protetto dal Vescovo, desidera intervenire nella Fabbrica del Monte finanziando una cappella. Gli viene proposto l'episodio dell'*Indulgenza concessa al Santo* nella basilica di Santa Maria degli Angeli ad Assisi (divenuta in seguito la chiesa madre dell'Ordine francescano), la cui rappresentazione era prevista lungo il fronte rivolto verso il Lago: la scelta della prestigiosa stazione è significativa della ricca committenza, che ottiene altresí il privilegio di un altare consacrato.

Compiacendosi il Bescapé gli scrive il 26 aprile dello stesso anno: *...ho sentito molto gusto della buona opera che vi siete posto a fare con fabbricare una cappella sopra codesto monte... ho caro et desidero che tutto si faccia col parere e indirizzo del padre fra Cleto...*[1]. Il 20 ottobre gli fa pervenire istruzioni e consigli: *...vi mandiamo la descrizione fatta per la vostra cappella; occorrendo a voi, o ad altri, massime al padre fra Cleto, di replicare qualche cosa, udiremo volentieri... ...il libro che richiedete* (per le due statue della Pazienza e dell'Onore) *è intitolato Iconologia di Cesare Ripa perugino, stampato in Milano. Non farete però fare opera alcuna senza scriverci...*[2]. Per quanto concerne l'edificio, si deve intendere che le istruzioni fossero relative alla tipologia, alle dimensioni e soprattutto all'apparato decorativo, mentre non si entrava nel merito delle scelte di composizione architettonica.

L'impianto non varia rispetto alla tipologia delle cappelle Prima e Terza già realizzate, con aula di sosta distinta dallo spazio della statuaria; viene aggiunto alla fronte un porticato a due ordini, con nicchie e timpano classico, e sono previsti porticati minori sui lati, chiusi in corrispondenza dell'abside ancora da due nicchie con statue allegoriche. La struttura è dunque formata da elementi architettonici giustapposti e scomponibili, in un raffinato gioco di incastri; è stata posta in rapporto diretto con la chiesa di Saronno progettata dal Tibaldi nel 1583, secondo le forme tipiche di *un classicismo antiquariale, proprio del primo rinascimento lombardo*[3]. Ma per le molte nicchie distribuite, oltre che nella fronte, sulle quinte dei porticati, sembrano preponderanti i richiami al San Fedele di Milano, ai Santi Martiri di Torino ed a Santa Maria di Piazza ad Arona, e quindi all'insegnamento dello stesso Tibaldi. Se si spoglia la fronte delle due gallerie cieche, oltre che di pinnacoli ed acroteri, si può cogliere inoltre il ricordo della Prima cappella di Varallo.

Il manierismo di Cleto pare tuttavia affermarsi autonomamente, mentre il classicismo dell'edificio è contraddetto dall'impianto, dai partiti decorativi, dall'uso spregiudicato dei materiali: la ridondanza delle statue, bassorilievi e modiglioni (sollecitati dal committente e dal Vescovo)[4], i contrasti ottenuti

Undicesima cappella dell'*Indulgenza Concessa Divinamente*. (Rilievo della pianta e della fronte di Paul Goldhardt, 1908 c.).

con la pietra d'Oira locale, già sperimentata nelle prime cappelle, e il granito bianco delle colonne, e soprattutto la contrapposizione tra i quattro pilastri centrali e le due colonne medesime nella stessa facciata, fanno ritenere il monumento del tutto originale rispetto ai modelli tibaldiani ed alessiani[5].

Si può presumere che le indicazioni fornite dal Bescapé all'architetto fossero assai meno specifiche delle istruzioni emanate per gli artisti; nel 1605 infatti scriveva alla Fabbriceria di Varallo: *Habbiamo veduto il disegno di coteste cappelle nelle quali si hanno a rappresentare principalmente le passioni et misteri del Salvatore in casa di Pilato, et l'ho fatto racconciare dove bisognava... et approbando l'inventione dell'artefice di cavare questa strada nel sasso... se gli è detto che nel primo ingresso la faccia mostrare apparenza di palazzo...*[6]. E ancora nel 1609 restituisce ai fabbricieri ortesi il disegno della cappella Quarta, raccomandando che il vano interno destinato alle sculture fosse *ben capace*[7]. Se dunque si limitò a esprimere una tale generica sollecitazione sulla capienza del contenitore, pur disponendo di un progetto in scala, dobbiamo ritenere che l'invenzione architettonica fosse delegata a padre Cleto, che rivolgesse la sua attenzione in particolare agli spazi scenici e che pertanto *racconciasse* unicamente la distribuzione interna.

L'evocazione della basilica assisiate di Santa Maria degli Angeli, ottenuta enfatizzando la decorazione anche attraverso pinnacoli e statue con funzione di acroteri, può essere attribuita peraltro al volere del Vescovo, se a Varallo raccomandò che la casa di Pilato mostrasse *l'apparenza di palazzo*.

[1] I passi sono contenuti in: G. MELZI D'ERIL, cit., p. 124; C. BESCAPÉ, *Lettere episcopali*, vol. XIX, p. 578, lett. 702.

[2] G. MELZI D'ERIL, cit., p. 125.

[3] G. MELZI D'ERIL, cit., p. 125-26.

[4] G. MELZI D'ERIL, cit., p. 125.

[5] Lo stravagante accostamento dei porticati laterali con colonne granitiche destò nel Pellegrino il dubbio che i medesimi fossero stati edificati in tempi successivi (E. PELLEGRINO, *La Cappella della Madonna degli Angeli sul Sacro Monte d'Orta*, in «Bollettino Storico della Provincia di Novara», LVII, 1, pp. 19-66). L'ipotesi è tuttavia smentita dalla connessione tra le volte.

[6] S. STEFANI PERRONE, *Giovanni D'Enrico...* cit., p. 138; Giovanni D'Enrico si recò piú volte a Novara per l'approvazione dei progetti.

[7] E. DEFILIPPIS, F. MATTIOLI, cit., p. 16.

La cappella della Vocazione (II)

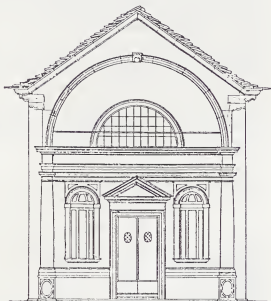
Poiché le somme delle oblazioni a disposizione della Fabbriceria lo consentivano, con la cappella del Martelli venne iniziata dalla parte del Lago anche quella della Vocazione, e il progetto fu redatto negli stessi giorni: coincidono infatti la tipologia, la pianta e la concezione architettonica complessiva. Si è visto che l'organismo della Madonna degli Angeli era formato da elementi compositivi sommati e giustapposti: qui, nel gioco degli incastri, vengono sottratti i portici laterali ed il frontone, e soppresso l'ordine superiore, mentre le nicchie si riducono a due, disposte ai lati della porta. Ne deriva una fronte composta da un pronao, voltato ancora con una botte impostata su trabeazioni normali alla facciata; la spinta dell'arcone non essendo piú contrastata dai pilastri e dai corpi laterali, è contenuta per mezzo di una catena in ferro.

Il risultato costituisce dunque una versione ridotta rispetto all'altra, e tuttavia dimostra un grande mestiere: il pronao è infatti applicato alla fronte reale dell'edificio, il cui ingombro è maggiore, cosí come il porticato alessiano del *Peccato Originale* si accostava al corpo principale di quella cappella (mentre nell'edicola di *Cesare Maggi* è il porticato stesso che prevale per dimensioni sul contenitore): di conseguenza le mensole in pietra d'Oira aventi la funzione di reggere la cornice di gronda, dovendo sopperire allo sbalzo procurato dall'arretramento del portico, sono prolungate all'incastro e sostenute da ulteriori mensole portanti, che risolvono con efficacia ed eleganza le esigenze statiche. Si osservi al tempo stesso l'esiguità della trabeazione e del muro in corrispondenza delle imposte dell'arcone, che realizza un ulteriore virtuosismo progettuale e costruttivo.

Le soluzioni che, per un tema analogo, diede a Varallo l'Alessi (e che, secondo il Melzi, sarebbero state desunte da Cleto piú di altre)[1], appaiono al confronto contenute negli schemi di un arcaico classicismo: i porticati del perugino sono infatti risolti con tradizionali crociere, mentre le volte a botte di Orta, sostenute da trabeazioni parallele alla generatrice, discendono da altri modelli e l'impianto compositivo appare originale. Né valgono piú di tanto le coincidenze che si possono rinvenire nei particolari costruttivi (sagome, cornici e fastigi delle porte ioniche), poiché l'Alessi, il Tibaldi e padre Cleto reinterpretano gli stessi modelli grafici dei trattatisti, a cominciare dal Serlio.

Le finte architetture e gli sfondati a «trompe l'œil» presenti sulla volta sono opera tarda di un riquadratore, e certo non furono voluti dall'architetto. L'oratorio dell'Addolorata fu accostato con grande determinazione nel 1680, compromettendo la percezione volumetrica ed anche il quadro statico del monumento[2].

[1] G. MELZI D'ERIL, cit., p. 139; E. DEFILIPPIS, F. MATTIOLI, cit., p. 12.

[2] La copertura dell'oratorio, in lamiera ondulata, fu sostituita nel corso del restauro del 1984; la volta del medesimo appare seriamente lesionata e il dissesto si è parzialmente trasmesso alla vicina delicata struttura della cappella.

Rilievo di Paul Goldhardt, 1908.

Le cappelle dell'Ispirazione (IV) e del Principio dell'Ordine (V)

La matrice compositiva della Quarta cappella, dell'*Ispirazione alla Vita Evangelica*, iniziata nel 1609, appare inedita rispetto al repertorio architettonico dei Sacri Monti. Modesta era la somma di denaro disponibile, proveniente dalle elemosine[1]; come era già avvenuto per la seconda della Vocazione, padre Cleto e il Vescovo optarono per un edificio di piccole dimensioni, meno aulico delle cappelle Prima e Terza edificate nel decennio precedente, e si risolsero ad estromettere i pellegrini abolendo l'atrio di sosta.

All'interno di una pianta perfettamente quadrata[2], il gruppo statuario è contenuto in un vano visibile da due finestre, corrispondenti a un portico ridotto a due sole campate di crociere: la tipologia non trova corrispondenze, oltre che presso i Sacri Monti, nello scenario dell'edilizia sacra in generale (ma anche civile), dove il porticato in facciata dispone in ogni caso di campate in numero dispari in rapporto all'ingresso. Il compito di ricomporre volumetricamente l'edificio è affidato al padiglione della copertura in pietra beola, con l'obelisco che segna l'asse verticale baricentrico della composizione.

Siamo dunque in presenza di una architettura deviante ed eretica rispetto ai modelli classici, per la quale sembra vano richiamare frammenti di esempi varallesi[3] e che si deve ricondurre interamente all'invenzione di Cleto.

Dal Registro di Fabbrica *Giornale A* si ricava che egli fu ospite ad Orta nei giorni 2 ottobre, 30 e 31 dicembre del 1910[4], mentre si stavano elevando i muri della cappella medesima: dunque le visite al cantiere sarebbero avvenute con la cadenza di tre mesi.

Anche la cappella del *Principio dell'Ordine*, cominciata l'anno successivo, è priva di atrio a motivo della povertà dei mezzi[5]. Il modello non fu la cappella varallese di *Adamo ed Eva*, come si volle[6], bensí la piú slanciata ed armonica edicola di *Cesare Maggi*, analoga per le proporzioni della fronte, specie nel rapporto tra l'arco ed il timpano triangolare, oltre che per impegno decorativo (se si eccettua la sottrazione dei plinti di base delle colonne, che rende piú classica la soluzione di Orta). E ancora gli spazi interni meno corrispondono alla pianta centrale della Prima cappella alessiana, dove il porticato si raccorda a un volume cilindrico voltato a cupola.

Si noti peraltro che nei due modelli dell'architetto perugino, come nelle cappelle Quarta e Quinta di Orta, i pellegrini sono esclusi dal vano dove agisce la statuaria, non essendo previsto l'atrio di sosta.

Giunto all'epilogo della sua opera, dopo l'assolo della Quarta cappella, il padre ingeniero sembra dunque ripiegare nel solco della tradizione, tra

Classicismo e Manierismo, forse in questo caso per esplicita richiesta del Vescovo, abbandonando altresí i riferimenti a Pellegrino Tibaldi, che fu l'altro grande protagonista del laboratorio milanese[7].

[1] G. MELZI D'ERIL, cit., p. 142.

[2] Il rilievo eseguito dal Nigra è errato nel senso delle larghezze (C. NIGRA, cit., p. 15).

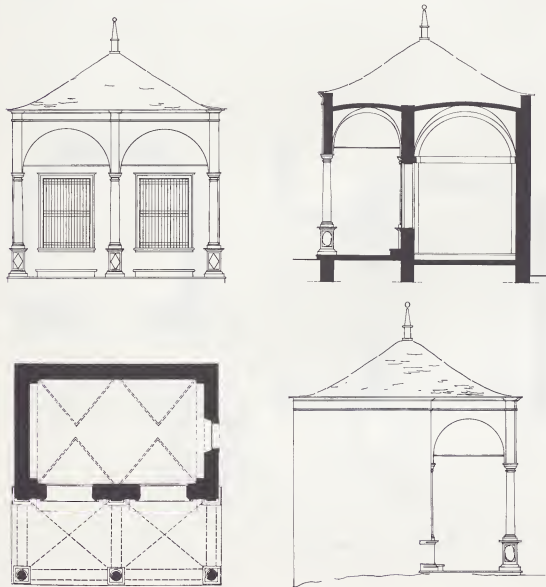
[3] G. MELZI D'ERIL, cit., p. 144; E. DEFILIPPIS, F. MATTIOLI, cit., p. 16.

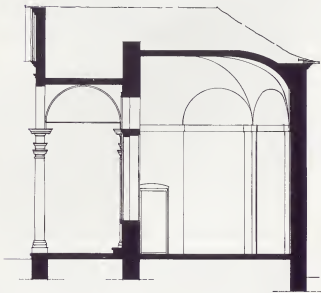
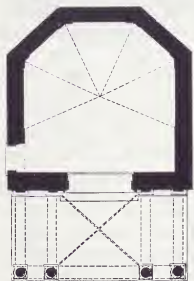
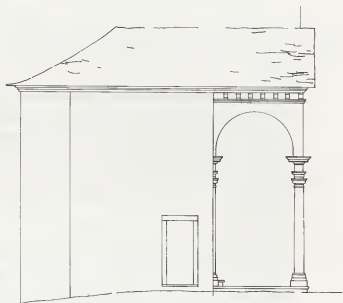
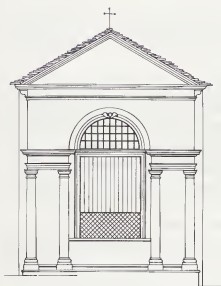
[4] Archivio Storico del S. Monte di Orta, Registro di Fabbrica, Giornale «A», 1610, f. 63 r.; R. BELLOSTA, cit., p. 163:

> *Bartolomeo Monicello tesoriero dí hauere adi 2 otobri d.16.16 per tanti (spesi) in tanti pessi, carne, e vino p.li P.ri Capp.ni e p. il Padre ingegnero. Eadi 30 d.° (dicembro) d.3.8 per tanta carne è pessi ma.e alli Pri Cappuccini e al Pre.Ingegnero. Eadi 31 d.° d.8.10.6 per tanti pessi, vino e p. carne p.li Pri Capuccini è il Pre.Ingegnero.*

[5] Non sembra essere documentato il committemte; si presume tuttavia che il finanziamento provenga dalle elemosine e dai lasciti alla Fabbriceria.

[6] ... *L'edificio è una replica della cappella di Adamo ed Eva...*: G. MELZI D'ERIL, cit., p. 145; E. DEFILIPPIS, F. MATTIOLI, cit., p. 18.

[7] I recenti lavori di restauro hanno consentito di osservare che la copertura della cappella Quinta è sostenuta da una capriata lignea coeva all'edificio e di forma singolare, la cui catena segue la curvatura dell'estradosso della volta e fu ricavata da un albero di castagno sviluppatosi con tale deformazione.

Quarta cappella dell'*Ispirazione alla vita Evangelica.*

Quarta e Quinta cappella (particolari costruttivi).

Quinta cappella del *Principio dell'Ordine*.

Il Pozzo e «lo stupore dell'arte»

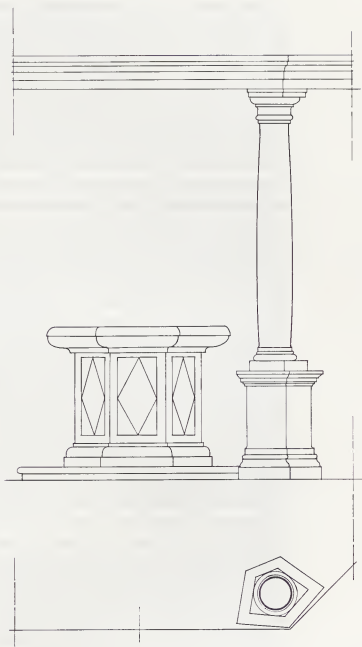
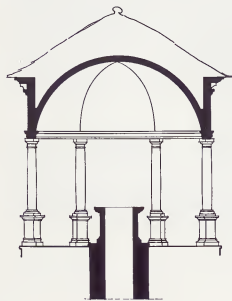
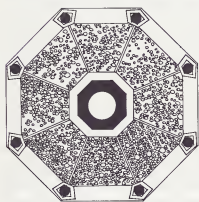
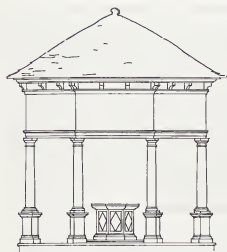
Mentre progredivano i lavori per le cappelle Seconda, Quarta e Quinta, il Vescovo chiese all'architetto di costruire una fornace per cuocere le statue plasmate dal Prestinari: la *Casa della Creta* fu pertanto addossata al fianco della cappella *Canobiana*, per risparmiare sulle murature, con funzione anche di deposito per la legna. Del 1608 è la *Casa del Romito*, destinata all'alloggio di un guardiano[1]; si stava dunque provvedendo a corredare il Monte dei necessari servizi.

Nel 1612 venne scavato il *Pozzo* in un invaso naturale che consentiva alle acque di falda di raccogliersi, ancora presso la cappella *Canobiana*; al piccolo edificio si doveva attribuire dignità, possedendo un significato simbolico di purificazione: nei progetti di Varallo l'Alessi lo aveva, con lo stesso intento, posto a cardine della composizione, disegnando la grande piazza circolare con la *Probatica Piscina* ed il *Tempio di Salomone*[2]. Nella versione di Orta una leggera calotta sferica laterizia, gravata dal manto in beole, è sospesa su otto esili colonne di granito bianco di Alzo e viene fasciata da una trabeazione di notevole altezza, ma di sottile spessore. In tal modo la struttura appare quasi galleggiare nell'aria e lo spazio interno è continuo con l'ambiente circostante.

Come narra il Gemelli[3], alle colonne ... *erano appiccati suoi vasi da attinger l'acqua*; in effetti il tenero serpentino di Oira reca i segni, alle basi, delle masse di pellegrini che si dissetarono.

I recenti lavori di restauro hanno posto in luce il sistema dei tiranti e catene in ferro collocati all'imposta e sull'estradosso della calotta per contenere la spinta. Stranamente le basi ed i plinti delle colonne sembrano corrispondere ad un edificio delle stesse dimensioni ma a pianta esagonale anziché ottagonale, come è facile verificare graficamente[4]. È arduo indagarne la ragione: forse non fu un errore di disegno o di esecuzione, ma un pentimento del frate che avvenne in fase di montaggio; in tal caso lo scalpellino avrebbe fornito altre due colonne con basi e capitelli identici a quelli già eseguiti.

Già fu notato ... *l'effetto di ribaltamento della logica strutturale nella resa di una trabeazione gigante su impalpabili sostegni*[5]; viene cioè sovvertita la disposizione canonica dei pieni e dei vuoti e apparentemente il carico non risulta sostenuto da un basamento adeguato. Per tale motivo il Mallé ed il Melzi giudicarono il Pozzo una costruzione «*singolare*»[6].

Il suggerimento potrebbe essere derivato dal Palazzo della Comunità della Riviera edificato sulla piazza del mercato di Orta, che appartiene alla tradizionale tipologia dei broletti e dei pretori formata da un'aula sovrapposta a un porticato; si noti tuttavia che in quel monumento l'involucro murario prevale e non esiste la continuità spaziale che ritroviamo nel Pozzo.

Il Pozzo: pianta, sezione e particolare costruttivo.

Anche se fu osservata una analogia con un modello contenuto nel trattato di Francesco di Giorgio Martini[7], non si può negare che la struttura, per la sua ardita soluzione statica, intenda sollecitare una certa «meraviglia» di stampo quasi guariniano: l'atteggiamento progettuale sarebbe pertanto già barocco[8].

Sull'architettura di padre Cleto sembra dunque incombere una ipoteca che deve essere fatta risalire ai giudizi critici formulati dal Mallé, che precedette il Melzi nella ricerca delle radici culturali del padre francescano[9]. Egli distinse una prima fase, di un *linguaggio rinascimentale-settentrionale, secondo flessioni locali* e una seconda fase, dell'*architettura controriformistica in termini di manierismo tardocinquecentesco*. Entrambe le fasi sarebbero in ritardo rispetto agli scenari culturali che stavano sviluppandosi altrove, con stimoli ed orientamenti che preludevano al barocco.

Peraltro il Mallé fu il primo ad affermare che la cappella quinta del Principio dell'Ordine *ha un certo sapore alessiano-varallese*. Come s'è visto, il Melzi allargò i riferimenti all'ambiente lombardo sfumando gli stimoli che sarebbero derivati al frate dall'architettura locale[11]. I loggiati ad arco valsesiani e cusiani si diffusero a partire dal Cinquecento[12], tuttavia sono presenti nell'intero arco alpino piemontese e anche in pianura[13]; sembra vero semmai che l'edilizia aulica abbia fatto scuola nel territorio, come dimostrano i tanti oratori di campagna ornati con plinti a rombi ed ellissi, che sostengono colonne con capitelli toscani, particolari costruttivi desunti tutti dalle cappelle di Cleto, che dunque non fu un poeta vernacolare[14].

La Perrone nel 1982 riassume in sintesi l'atteggiamento della critica attuale definendo la sua opera un *recupero letterario del classicismo bramantesco con spunti da Alessi e da Tibaldi*. I rilievi eseguiti negli anni Ottanta e la riflessione sulle componenti architettoniche sviluppata nel corso dei recenti restauri, consentono ora di ampliare le analisi e di affermare che il frate cappuccino fu anzitutto un tibaldiano, che dopo la visita a Varallo del 1604 desunse alcuni schemi dalle due cappelle alessiane e con la cappella Quarta ed il Pozzo (oltre, come si vedrà, con la Sesta e con il piano urbanistico complessivo) dimostrò una acuta sensibilità ai mutamenti in atto all'inizio del secolo, fornendo anzi stimoli e contributi significativi in quella direzione.

Il frate ingeniero morí nel 1619 lontano da Orta: nello stesso anno il lavoro compiuto da un anonimo successore presso la cappella Settima segnò l'inizio ufficiale del Barocco sul Monte; tuttavia il *Pozzo* di Cleto sembra già costituire il manifesto ortese della nuova architettura.

Non ci è pervenuta una lettera di suo pugno, e ignoriamo anche il nome di battesimo: l'umiltà francescana ha influito con evidenza sulla notorietà che avrebbe potuto derivargli e, di conseguenza, sugli studi relativi al suo contributo, che resta interamente da definire, seguendo l'itinerario degli undici complessi di chiese e conventi costruiti o ampliati in Piemonte, Lombardia e Canton Ticino.

[1] F. MATTIOLI, *La cura e la custodia del Sacro Monte attraverso i tempi*, in: *Il sacro Monte di Orta e San Francesco...* cit., pp. 163-78. La casa del romito fu oggetto nel 1974 di un pesante intervento di ristrutturazione, con demolizione di muri portanti interni (Arch. stor. Comune di Orta San Giulio, pratiche edilizie, anno 1974). La copertura in beola è stata ripristinata nel 1989.

[2] S. STEFANI PERRONE, *L'urbanistica del Sacro Monte...* cit., p. 504.

[3] G. GEMELLI, cit., p. 83.

[4] Il rilievo del Nigra (cit., p. 28) è errato, poiché il dado di base nella realtà non è parallelo ai lati della pianta.

[5] G. MELZI D'ERIL, cit., p. 147.

[6] «*Edificio singolare... non senza incongruità dal punto di vista costruttivo...*» L. MALLÈ, *Il Sacro Monte d'Orta*, Torino, 1963, p. 13; *Le arti figurative in Piemonte*, I, Torino, 1979, p. 123. *La costruzione... è abbastanza singolare... l'opera, che si deve al polimorfismo di Cleto, si inquadra nel classicismo letterario e revivalistico della cultura postridentina...* G. MELZI D'ERIL, cit., p. 147.

[7] G. MELZI D'ERIL, ivi. Secondo lo studioso, dal *Trattato di Architettura* del Martini sarebbe anche derivato il modello per la cappella Quindicesima delle *Stimmate*.

[8] Il Cotta, scrivendo alla fine del secolo a proposito di un'altra cappella, usa l'espressione «*stupore dell'arte*» (L. A. COTTA, cit., p. 23): tale stupore è a maggior ragione indotto dal Pozzo, se gli studiosi, ai tempi nostri, lo definiscono «*singolare*».

[9] L. MALLÈ, *Il Sacro Monte...* cit., p. 9; *Le Arti figurative...* cit., pp. 123-24. I primi studi critici furono compiuti dal Godhardt nel 1909, la cui pubblicazione fu segnalata in Italia dal Pellegrino negli anni Cinquanta. A quest'ultimo studioso si deve anche la prima lettura storica sistematica della documentazione presente presso l'Archivio del Monte (E. PELLEGRINO, *Rinascimento e barocco nell'architettura del Sacro Monte d'Orta*, Novara, 1956, *La cappella della Madonna degli Angeli*, cit.,). Parte della documentazione, inedita, è conservata presso gli eredi di R. Verdina, che fu «direttore artistico» per nomina comunale negli anni Sessanta. Si veda E. PELLEGRINO, *Il Sacro Monte...* cit., p. 18, dove sono elencati i manoscritti conservati a Scanzo Rosciate presso Bergamo.

[10] A proposito della cappella delle Stimmate, il Mallè osserva ancora: «*... è anche un punto di partenza d'un valido discorso sull''architettura del Monte, per il gusto arcaico, limpido, tutta grazia, snellezza, proporzione, rapportato ad una tradizione ortese e valsesiana del primo Cinquecento, ritraducente la lezione del Bramante lombardo... nonché un gaudenzianesimo umbro-raffaellesco in termini di luminosa espansività, di domestica semplicità... Il fatto rende sorprendente la connessione con un architetto che, come Padre Cleto, è definito di formazione tibaldesca... non si possono qui aprire discussioni sulla validità effettiva del rapporto col Tibaldi, che, stando alle cappelle assegnabili, diventa per lo meno interrogativo... Padre Cleto, più che ad un ambiente tardomanieristico e di senso tridentino, lo si vede legato a una sensibilità locale, un po' fuori storia ma istintiva e respirante...* Furono tuttavia lasciati cadere dal Melzi i suoi giudizi sulla cappella Undicesima del Martelli, che costituirebbe ... *una combinazione di un tipo di cappella campestre periptera con uno schema aulico tardomanieristico, o più poveramente parlando l'applicazione di un porticato campagnolo ad un tempio...* E ancora, sulla seconda della Vocazione, nella quale sarebbe posto un *arcone di discendenza lombarda di primo Cinquecento tradotta alla villareccia....* L. MALLÈ, *Il Sacro Monte...* cit., pp. 10-11.

[11] «*... qui tuttavia* (presso la cappella Sesta) *più che in ogni altra edicola, vale un raccordo con la tipologia locale della logge, frequenti tanto sull'Isola di San Giulio che nelle antiche case della Riviera...*» (G. MELZI D'ERIL, cit., p. 160). «*... La costruzione, con il relativo loggiato che corre intorno al corpo centrale, riprende temi cari all'architettura della riviera d'Orta...*» (E. DEFILIPPIS, F. MATTIOLI, cit., p. 21).

[12] A. MARZI, *Lo scenario che precede...* cit., p. 280.

[13] G. PRATELLI, *I fabbricati rurali della pianura piemontese*, Torino, 1949. L. DEMATTEIS, *La casa rurale nella pianura vercellese e biellese*, in «Studi geografici su Torino e il Piemonte», Torino, 1965. D. GRIBAUDI, *Piemonte e Valle d'Aosta*, Torino, 1960. V. COMOLI MANDRACCI, *L'architettura popolare in Italia, Piemonte, 1988;* G. VIGLIANO, *Carta delle aree ambientali e antropizzate e dei beni architettonici e urbanistici*, Torino, 1990.

[14] Le opere di restauro del Pozzo sono state compiute nel 1988, con la revisione del manto di copertura preceduta da un cauto puntellamento e ponteggi non agganciati al monumento. Poiché le fondazioni emergono dal piano di campagna, si presume che l'architetto prevedesse di pavimentare l'area circostante, o quanto meno un riporto di terra.

[15] S. STEFANI PERRONE, *I Sacri Monti come città ideale*, cit., p. 61.

Cappella della Missione dei Frati (VI)

Una ricostruzione cronologica degli avvenimenti diviene indispensabile per dipanare la questione aperta del disegno per la cappella Sesta, sul quale gli storici e i critici non hanno espresso giudizi definitivi.

Mentre procedevano i cantieri delle cappelle Quarta, Quinta e del Pozzo, padre Cleto fu chiamato a progettare e dirigere i lavori per i conventi di Ivrea e del Faido, nel Canton Ticino[1]; per il Bescapé effettuò altresí dei *riparamenti* presso il palazzo vescovile dell'Isola, ma, come attesta il Cotta, ricavò al tempo stesso una foresteria al convento sul Monte e *per habitarvi col decoro convenevole alla dignità vi eresse da fondamenti l'appartamento annesso al chiostro della porta del convento, copioso di buone et honorevoli stanze...*[2].

Similmente nel 1612 vennero compiuti dei lavori presso il palazzo vescovile di Gozzano[3]. Sappiamo ancora che due anni dopo Cleto si occupò dell'ampliamento dell'oratorio di Santa Cristina in Borgomanero[4].

Il 7 luglio del 1614 la Fabbriceria paga a Giulio Gabrieli le spese sostenute *in cinque giorni con uno cavallo nel andare a Milano per cercare il padre Honorato per il designo della cappella sesta*[5]: gli storici del Monte si sono dunque chiesti se a questo padre, che è ricordato dal cronachista Salvatore da Rivolta come autore di un primo disegno per il convento di Oleggio[6], non sia da attribuirsi il progetto della cappella medesima. È tuttavia documentato che il 3 di settembre dello stesso anno la Fabbriceria spese *d.3.p. vino mandato à Padre Cleto* e ancora *à di 9 settembre d.8 per cartoni per designare datti al P. Cleto*[7].

Il 15 dicembre dello stesso 1614 si fondò la Sesta cappella, terminata l'anno successivo, mentre il 9 settembre del 1615 è registrato il pagamento di otto fiorini d'oro *datti al Padre Cleto*[8]. Per quale prestazione professionale se non per la cappella Sesta, i cui lavori si erano appena conclusi? Fu quella l'ultima visita dell'architetto al Sacro Monte d'Orta: con la morte del Vescovo, venuto meno il suo protettore, egli si risolse a non mettervi piú piede, e interruppe i rapporti con i fabbricieri.

Tuttavia è ancora documentata la sua presenza ai margini della Riviera: nel 1616 espresse un parere per la facciata della chiesa della Madonna del Popolo in Omegna, e si presume sia a lui dovuto il progetto di un altare presso la Collegiata di quella città; due anni dopo fu ancora a Pallanza quando venne innalzata la croce sull'area dove si eresse il convento, ed il 4 febbraio del 1618 assistette alla posa della prima pietra[9].

Agli stessi anni è attribuito ancora il progetto del convento di Verano; nel 1618 ampliò infine il convento di Cerro Maggiore, dove morí e fu sepolto nel 1619[10].

È pertanto presumibile che il padre Honorato da Milano, citato nel registro della Fabbriceria nel 1614, fosse un semplice aiuto, se non trasmise semplicemente i disegni elaborati dal maestro[11]. Che i discepoli fossero del resto piú d'uno è giustificato dalla mole di commesse che gravavano sulle non gracili spalle del padre cappuccino[12].

La cappella Sesta della Missione dei Frati, cominciata dunque nel 1614 con i proventi dei pellegrini[13], oltre che porsi in continuità con le architetture precedenti, reca anch'essa l'evidente segno del padre ingegnero. Al pari della Quarta infatti è priva di facciata, sostituita da un porticato che la avvolge su tre lati; a differenza della cappella del Martelli, alla quale è legata per la pianta e gli spazi interni, gravano sulle colonne volte a crociera scandite da una continua sequenza di archi. Mancano altresí le quinte dei fondali, ornate con le nicchie della Pazienza e dell'Onore, che secondo una concezione ancora classica concludevano sul fondo i due porticati: qui le visuali sono aperte verso il golfo della Bagnera e la Riviera orientale, ed il rapporto con l'ambiente è di totale integrazione: come per il Pozzo, è presente la sensibilità barocca di intendere gli spazi e fare uso delle scenografie rivolte all'infinito.

La cella emerge sulle coperture basse ed è risolta in bicromia con una scansione di mensole e lesene private dell'ordine. Si noti il ripristino dell'invaso dell'atrio, destinato alla osservazione dei pellegrini, che verrà piú tardi soppresso e occupato dalla statuaria del Bussola.

Mentre non sono plausibili, come si è visto, i riferimenti ai loggiati cusiani, piú fecondo appare l'accostamento che fu proposto con la prima cappella di Varese[14], dove sono collocate le statue dell'*Annunciazione* plasmate dal Prestinari, un dono grazioso a quel Sacro Monte degli Ortesi[15]. Negli stessi anni la Fabbriceria potè disporre, evidentemente, di qualche cospicuo lascito, come peraltro è dimostrato dal costoso impianto della cappella[16].

[1] SALVATORE DA RIVOLTA, cit., f. 370 v; R. BELLOSTA, cit., p. 54.

[2] ... *quivi* (il Vescovo Conte nostro) *piú d'ogni altro successore s'affettionò al soggiorno in questo eremo, benché a' suoi tempi, havessero appena messo radice le presenti delicie. Quivi scrisse la sua Novaria, mentre ne i calori piú intensi lasciata la Città per l'intemperie consolava i vassalli con la sua presenza. Tre estate continue quivi impiegò nel disporre le notitie piú segnalate attinenti alla diocesi, e da esso raccolte, ò in occasione di visita, ò nello scrutinare gl'archivii piú accreditati, oltre le tante eruditioni, e storie, che v'inserisce a' costo di grande e longo studio per ingioiellare la sua Sagra Sposa...* L. A. COTTA, cit., p. 32.

[3] A. FARA, *La Riviera di San Giulio, Orta e Gozzano*, Novara, 1861, p. 7.

[4] A. COLLI, cit., e nel saggio che precede.

[5] ... *Carlo Gemelli d'Orta tesoriero della fabrica di S.to Fran.co d'Orta deve hauere a' di 25 giugno 1614... e piú a' di detti d. 46... pagate a'... Julio Gabriele p. la spesa al... Gio Batta Fiamminghino Pittore di fuori giorni con il cavallo quando si fece l'acordo della capella n.o 5... et d. 9 p. la spesa fatta in cinque giorni con uno cavallo nel andare a Milano p. cercare il P. Honorato p. il Designo della capella 6.* «Arch. Stor. S. Monte Orta, Giornale "A"», 1614, f. 80 r; R. BELLOSTA, cit., p. 164. G. MELZI D'ERIL, cit., p. 158.

[6] SALVATORE DA RIVOLTA, cit., f. 345 v.; G. MELZI D'ERIL, cit., p. 158.

[7] ... *È a' di 3 settembre d. 3 p. vino mandato a' P.C. è a' di 9 settembre d. 8 cartoni p. designare datti al P. Cleto...* «Arch. Stor. Sacro Monte Orta, Giornale "A"», 1614, f. 8 r. Pensiamo che otto non fossero i cartoni, bensí i denari.

[8] «Arch. Stor. S. Monte Orta, Giornale "A"», 1615, f. 82 v; E. PELLEGRINO, *La cappella della Madonna...* cit., p. 76.

[9] ... *Gli padri che si trovarono presenti al piantar la croce, furono... il P. Cleto da Castelletto Pred.e e fabriciere...* SALVATORE DA RIVOLTA, cit., ff. 369 v. e 373 r; R. BELLOSTA, cit., p. 54.

[10] SALVATORE DA RIVOLTA, ivi; E. PELLEGRINO, *Il Sacro Monte*, cit., p. 146.

[11] Dice il Mallè: la cappella Sesta *di Cleto o dell'inafferrabile Honorato milanese?* L. MALLÈ, *Il Sacro Monte*, cit.,

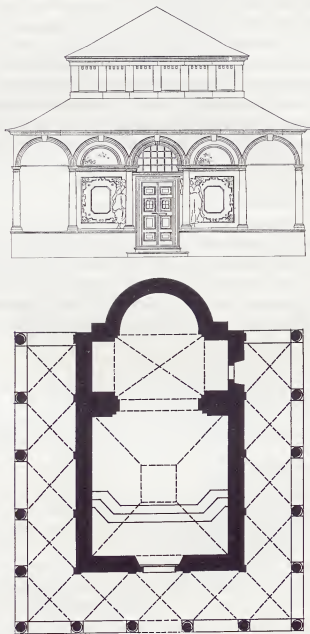
p. 13. Il Melzi ritiene invece plausibile che l'architetto abbia avuto ... *verosimilmente l'incarico di valutare il disegno che il padre Onorato aveva compiuto*... e che l'architettura del medesimo si ponga ... *in continuità con l'architettura del padre Cleto*... G. MELZI D'ERIL, cit., p. 160.

[12] Dall'epistolario del Bescapé emerge il nome di un altro aiuto o discepolo: fra Pontiano da Vigevano (E. DEFILIPPIS, F. MATTIOLI, cit., p. 66).

[13] G. MELZI D'ERIL, cit., p. 158.

[14] R. BELLOSTA, cit., p. 94; G. MELZI D'ERIL, cit., p. 160.

[15] G. GEMELLI, cit., p. 16.

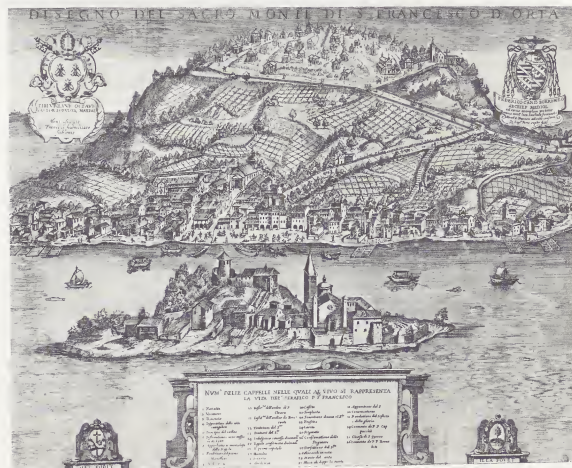
[16] I prospetti rilevati dal Goldhardt e le immagini fotografiche del Nigra consentono di cogliere le immagini ad affresco che erano presenti fino agli anni Quaranta presso le superfici esterne dell'edificio e che oggi sono ridotte a pochi lacerti di colore. Oltre ai cartigli ed alle immagini della Verità e della Dottrina anche le grottesche delle volte hanno subito danni irreparabili per assenza di manutenzione. Con i restauri del 1985 i pluviali, principali responsabili delle infiltrazioni, furono sostituiti da doccioni rivolti verso il bosco; vennero itegrati gli intonaci, sostituiti i «tampié» della piccola orditura e rifatto il manto di copertura con recupero di lastre di pietra beola.

Rilievo di Paul Goldhardt, 1908.

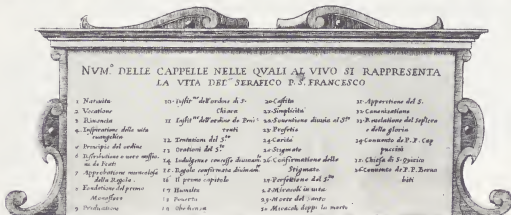
Il «dissegno universale del Monte»

Nel corso della visita pastorale del 1602 a Varallo, il Bescapé stabilisce la sequenza delle cappelle ancora da edificarsi e la loro precisa ubicazione all'interno delle piazze che concludono la Passione; successivamente Giovanni D'Enrico trasferisce gli ordini in un disegno urbanistico esecutivo[1].
Similmente con la seconda visita pastorale ad Orta, avvenuta due anni dopo, il Vescovo impone che vengano fatte le vie in direzione delle cappelle mancanti, e nel sito dove saranno fondate si pianti una croce con l'indicazione dell'episodio da rappresentare[2]. Chiede inoltre ai Fabbriceri che facciano *istanza ancora da parte mia al detto Padre (Cleto), che di gratia vada stendendo il dissegno universale del Monte, et anche di ciascuna cappella in particolare...*[3].

Pertanto il piano urbanistico di massima pensato e redatto da Cleto con il Canobio viene modificato, tenendo conto di alcune varianti introdotte dal Vescovo stesso. Anche se il *dissegno universale* andò perduto, sembra possibile desumere, sulla base della documentazione iconografica pervenutaci, che le trentasei cappelle iniziali furono ridotte a trentatré[4] e ricostruire con un sufficiente grado di precisione il piano definitivo tracciato negli anni successivi. La fonte principale è il *Dissegno del Sacro Monte di San Francesco d'Orta* inciso su rame da Giacomo Ozeni, da noi conosciuto nella tiratura che reca la data del 1624 e che non deve essere confuso con le successive stampe attribuite al Manini. Dalla preziosa e documentata ricerca del Pellegrino[5] apprendiamo che il medesimo artista, nativo di Soriso presso Gozzano, incise per il Bescapé la bella carta della Diocesi contenuta nella *Novaria Sacra* scritta dal Vescovo nel 1609 e data alle stampe nel 1612[6].

L'Ozeni fu incaricato pertanto di rappresentare il Monte e l'Isola di San Giulio secondo i modelli che già erano stati prodotti a Varallo e in altri Sacri Monti[7], al fine di accrescere, con i proventi della vendita delle stampe, le entrate della Fabbriceria, che infatti se ne avvalse per quasi due secoli[8]. Come è facile dimostrare attraverso un semplice riscontro visivo[9], egli si recò presso l'oratorio della Beata Vergine del Sasso[10] posto sulla Riviera occidentale in direzione della Colma di Varallo, e ritrasse dal vero il colle del Sacro Monte, l'abitato di Orta e l'Isola, con i palazzi del Vescovo e del Castellano; a lui ed al Bescapé dobbiamo pertanto questo ulteriore cimelio di grande interesse storico per il Novarese, di cui esistono piú versioni recanti successive aggiunte apportate alla lastra originale[11].

La prima stampa, pensiamo, uscí dal torchio intorno al 1610: sono rappresentate infatti con precisione le cappelle costruite da Cleto a quella data, mentre la cappella Quinta, iniziata nello stesso anno, vi appare a pianta ottagonale e con alzati del tutto diversi, e cosí la Sesta del 1614 e la Settima iniziata nel

Incisioni di Giacomo Ozeni (1610) e di Bartolomeo Manini (1623). Da E. Pellegrino, (1973).

Particolari.

1619. A motivo dell'accuratezza con la quale sono restituite le cappelle esistenti, è plausibile ritenere che l'Ozeni si avvalse, per i tracciati, del *dissegno universale* sollecitato dal Vescovo e redatto da Cleto, con il corredo di cappelle numerate secondo l'ordine ivi contenuto.

La legenda incisa rispecchia inoltre l'elenco dei misteri compilato dall'abate Canobio vent'anni prima, con la riduzione di tre episodi della vita del Santo rispetto ai trentasei iniziali: quando si fondarono la Quarta e la Quinta cappella negli anni 1609-1611, Cleto si rese conto infatti che la morfologia della collina e la pendenza del versante rivolto ad oriente imponevano di ridurre le stazioni, alcune delle quali apparivano peraltro riferite ad episodi ridondanti o difficilmente rappresentabili.

Una seconda fonte iconografica, di importanza non inferiore alla prima, per i riscontri che consente di stabilire, è costituita da una incisione anonima e simile per contenuti, che il Pellegrino fa risalire agli anni compresi tra il 1623 ed il 1631 per gli stemmi che vi appaiono di Urbano ottavo e di Federico Borromeo, attribuendola al parroco di Pisogno Bartolomeo Manini: anche questo colto ecclesiastico visse per vari anni al servizio del Vescovo Bescapé[12], fu incisore, forse pittore, e scrisse altresí la *Descrittione de Sacri Monti di S. Carlo d'Arona, di S. Francesco d'Orta, sopra Varese e di Varallo* stampata in Milano nel 1628[13]. Il rame si segnala per un artificio di rappresentazione non privo di interesse ai fini della ricostruzione del piano urbanistico: mentre l'Isola di San Giulio e l'abitato di Orta sono desunti dall'altra lastra già analizzata, il percorso devozionale è rappresentato prospetticamente secondo una visione piú distesa sul profilo del colle, riflette cioè in modo piú indiretto la planimetria che serví all'Ozeni stesso per incidere la sua matrice, e pertanto corrisponde a una veduta maggiormente complessa e non mediata del reale. Il Manini si avvalse peraltro di una tiratura precedente a quella pervenutaci, in quanto nel suo disegno non compare *l'Arco* di ingresso al Monte, della cui esistenza abbiamo menzione soltanto nel 1648. La legenda diverge inoltre per il diverso ordine con il quale sono dislocate le cappelle a partire dalla Ottava, mentre l'inventario del 1651 e l'elenco prodotto dal Cotta si dimostrano piú coerenti con la sequenza dell'Ozeni e dunque sembrano provare una maggiore aderenza di tale legenda al piano originario, tradotto sulla carta da Cleto e conservato nell'archivio della Fabbriceria[14].

Dunque il Manini, dopo la morte del Bescapé, si consentí di variare arbitrariamente l'elenco delle cappelle da edificare, sostituendo altresí la *Fondazione del Primo Monasterio* all'*Apparizione del Carro di Fuoco*.

[1] ... *per finire di accomodare l'ordine e compiere i Santi Misteri di questo Sacro Monte... ordiniamo che doppo il misterio dell'Entrata in Gerusalemme... si rappresenti il Cenacolo et montando piú su si rappresenti Cristo, orante nell'orto, ... poi ritornando di novo al basso si mostri menato ad Erode... cosí occupato tutto questo sito... si tiri una strada alta sopra archi verso la casa che abitò il Valgrana et quivi si faccia il Misterio... poi i discepoli che pescano; se pure in questa bassa ed estrema parte del Monte potranno capire tutti questi Misteri. Di qui si ascenda a man dritta...* Archivio Storico Diocesano, Novara, C. BESCAPÉ, *Atti di Visita Pastorale*, S. Monte di Varallo, 1602; S. STEFANI PERRONE, *Giovanni D'Enrico, cit. pp. 136-137.*

[2] ... *impositum est a Rev.mo quod fiant vias ducentes ad cappellas quae fieri debent, et in loco ubi construendae*

sunt cappellae insignetur crux una cum tabella in qua sit depicta atio quae eo in loco reppresentari debet... Arch. Stor. Dioces. Novara, *Atti di Visita Pastorale*, S. Monte di Orta, tom. 63 ff 73-74; G. MELZI D'ERIL, cit. p. 118.

Non diversamente il Tabachetti nel 1589 aveva piantato quaranta croci sul colle di Crea, segnando il luogo delle cappelle dei Misteri del Rosario da edificare. P. M. COLTELLA DA LIVORNO, *Breve Historia et descrittione della miracolosa Madonna del Sacro Monte di Crea in Monferrato*, Vercelli, 1605.

[3] E. DEFILIPPIS, F. MATTIOLI CARCANO, cit. p. 66.

[4] La citata lettera dell'Abate Canobio del 1592 ricordava... *il buon principio datto alle cappelle che saranno per la schina d'esso monte al numero di trentasei...* G. MELZI D'ERIL, cit. p. 107.

[5] E. PELLEGRINO, *Le stampe*,... cit. pp. 70-76. Giacomo Ozeni da Soriso sarebbe nato intorno al 1581 e morto tra il 1627 ed il 1630.

[6] E. PELLEGRINO, *Le stampe...* cit. pp. 48-49.

[7] Pressoché coeva alla stampa dell'Ozeni è a Varallo l'incisione di Ioachim Theodorico Coriolano del 1606: M. COMETTI VALLE, *Iconografia del S. Monte di Varallo*, 1984, p. 36. La piú antica xilografia ancora di Varallo è allegata al poemetto di F. SESALLI, *Breve descrittione del S. Monte di Varallo*, Novara, 1566, dove già sono presenti i caratteri e la struttura del disegno dell'Ozeni. Si veda anche il disegno *La terra di Varallo*, contenuto nel Libro dei Misteri di Galeazzo Alessi: M. COMETTI VALLE, cit. p. 24; e la stampa del S. Monte di Graglia contenuta in A. VELOTTI, *Trentadue umili dedicatorie della Novella Gerusalemme osia Palestina del Piemonte detta di San Carlo a Graglia*, Milano, 1623; F. FONTANA P. SORRENTI, *Sacri Monti*, Varallo 1980, p. 105.

[8] Nel 1683 il ricavato della vendita di cento stampe fu di lire sette e soldi dieci. E. PELLEGRINO, Le stampe... cit. pp. 76-83.

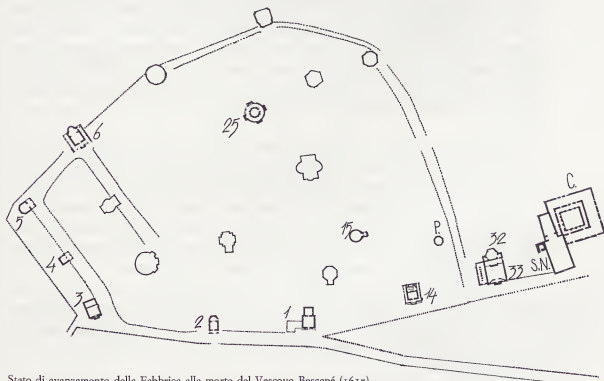
[9] Si verifichi la corrispondenza esistente tra il campanile di San Giulio, la piazza di Orta e la chiesa di San Nicolao ed il rigore con il quale furono riprodotti gli edifici, anche civili, esistenti in Orta, nonché le case dei canonici del capitolo all'Isola: A. MARZI, *L'insediamento, e il castrum dell'Isola di San Giulio*, in «Medioevo in cammino, l'Europa dei pellegrini» Orta San Giulio, 1989, pp. 303-317.

[10] Su tale oratorio lo stesso Manini di Pisogno scrisse in ottava rima i *Divoti pensieri in honore della B.V. del Sasso di Bolletto*. La chiesa fu poi ricostruita nel secolo successivo. L. A. COTTA, *Museo Novarese*, Novara, 1872 p. 225; E. PELLEGRINO, *Le stampe...* cit. p. 82.

[11] La stampa pervenutaci reca la data del 1624, ma deve essere riferita al 1629 poiché contiene lo stemma del Vescovo Volpi: E. PELLEGRINO, *Le stampe...* cit. p. 52. Sulla matrice originale erano verosimilmente presenti lo stemma e le armi del Vescovo Bescapé; nelle successive versioni, anche colorate, furono introdotti l'immagine di San Francesco, l'arco monumentale di ingresso e la strada che congiunge il medesimo con San Nicolao, costruiti negli anni 1622-1624.

[12] E. PELLEGRINO, *Le stampe...* cit. p. 54

[13] E. PELLEGRINO, *Le stampe...* cit. pp. 57-58.

[14] Secondo il Melzi le legende privilegerebbero, in luogo degli episodi, le virtú del Santo, *quasi per influsso del nuovo taglio allegorico e metastorico*: G. MELZI D'ERIL, cit. p. 173.

Stato di avanzamento della Fabbrica alla morte del Vescovo Bescapé (1615).

1. Nascita.
2. Vocazione.
3. Rinuncia (del Vescovo).
4. Ispirazione.
5. Principio dell'Ordine.
6. Missione dei Frati.
14. Indulgenza (del Martelli).
15. Regola (dei Romani).
25. Stigmate (del Maffioli).
32. Sepolcro (Canobiana).
33. Canonizzazione (Canobiana).
P. Pozzo.
C. Convento.
S. N. San Nicolao.

Un «quadro grande» per «le serafiche scene»

Nel 1628 la Fabriceria commise al padre Egidio da Milano una monografia divulgativa destinata ai pellegrini: *Gli spettacoli misteriosi delle serafiche scene che sul Sacro Monte d'Orta rappresentano San Francesco*, e nello stesso anno incaricò il padre Lorenzo da Pavia di *dipingere un quadro grande*[1] che celebrasse gli stessi spettacoli misteriosi. L'opera del padre Lorenzo si propone di rappresentare senza enfasi lo stato dell'esistente ed il progetto di ciò che ancora deve essere realizzato, restituendo ancora il Monte secondo una visione da occidente che ricalca le stampe dell'Ozeni e del Manini; dunque si è consolidata, come a Varallo, una tradizione iconografica. Non è tuttavia desunto da quelle, poiché il frate aggiunge la riproduzione reale della Sesta, della Settima e dell'Ottava cappella del *Carro di Fuoco*; la sequenza degli edifici immaginari comincia con la Nona di *Santa Chiara*, per la quale non esisteva ancora il disegno[2]. È presente l'*Arco* monumentale di ingresso, che rivela analogie compositive con la realizzazione e ricalca l'immagine delle tarde edizioni dell'Ozeni.

Il quadro consente inoltre di osservare il porticato della cappella *dei Romani*[3] e la facciata rimasta incompiuta della *Natività*, che fu poi oggetto del rifacimento del Rivolta[4], ma introduce in primo luogo un aggiornamento relativo alla dislocazione effettiva delle prime cappelle: le asperità del terreno avevano, come si è visto, indotto padre Cleto a fondare la Sesta in deroga al piano generale, forse con l'intenzione di sopprimere alcune stazioni di non facile rappresentazione (*Purità*, *Castità*, *Tentazioni*...); in tal modo il tracciato subí un accorciamento e le fondazioni delle cappelle Settima ed Ottava furono anch'esse traslate in avanti verso il Lago, come registra puntualmente il padre Lorenzo.

Similmente appaiono le nuove strade degli anni 1622-1624, ed in particolare il raccordo tra l'*Arco Trionfale* di ingresso e la cappella *Canobiana*, che non era previsto nel piano urbanistico ai tempi dell'abate Canobio.

Il *quadro grande* registra dunque con precisione lo stato di avanzamento della Fabbrica al 1628 e sembra confermare l'aderenza del percorso devozionale al piano generale nei rami incisi dall'Ozeni e dal Manini, nonché l'intenzione, a quella data, di procedere in coerenza con lo stesso.

L'inventario del 1651 voluto dal Vescovo Tornielli[5] trova riscontro nella legenda dell'Ozeni per le prime sedici cappelle, fino alla *Povertà del Santo*, e per le ultime nove cappelle, dalle *Stigmate* in poi, e pertanto aggiunge credito all'ipotesi formulata secondo la quale la legenda medesima corrisponde all'elenco iniziale.

Per le otto cappelle appartenenti alla sequenza centrale, previste e non edi-

ficate, oltre a un diverso ordine delle titolazioni, non appare la *Predicazione* sostituita dall'*Obbedienza*, mentre le cappelle della *Prima Istituzione di Studi* e della *Purità* vengono rimpiazzate, come già fece il Manini, dalla *Sovvenzione Divina*[6] e dalle *Profezie*. Scompare anche la *Purità del Santo*, assimilata alle titolazioni della *Castità* e delle *Tentazioni*, temi che vennero in seguito realizzati in unica soluzione con la cappella Decima delle *Tentazioni*.

I documenti emanati dai Vescovi con gli atti di visita successivi ed il Cotta alla fine del secolo si rifanno sostanzialmente all'inventario del 1651[7].

Comparando le fonti citate è naturale porsi il quesito: le titolazioni contenute nella legenda del Manini e nell'inventario medesimo e assenti nella legenda dell'Ozeni, concorrono a completare la sequenza iniziale stilata dal Canobio con trentasei episodi? Se questo è vero le tre cappelle soppresse dal Bascapé sarebbero le seguenti: la *Fondazione del Primo Monasterio* registrata dal Manini; la *Sovvenzione Divina al Santo* registrata dal Manini e nell'inventario; la cappella delle *Profezie*, contenuta nell'inventario.

[1] Archivio Storico del Monte di Orta, Giornale A, anno 1623, p. 59; G. MELZI D'ERIL, cit. p. 172. Nel 1982 fu rinvenuto presso il deposito dell'oratorio di Sant'Antonio una tela in pessimo stato di conservazione che fu restaurata per iniziativa e cura dell'Amministrazione Comunale di Orta San Giulio, ed è esposta tuttora presso la sede municipale di Villa Bossi. Riteniamo sia il *quadro grande* del padre Lorenzo. Secondo il Manni il pittore non fu padre Lorenzo da Pavia, bensí padre Cesare De Maria: P. M. MANNI, cit. p. 17.

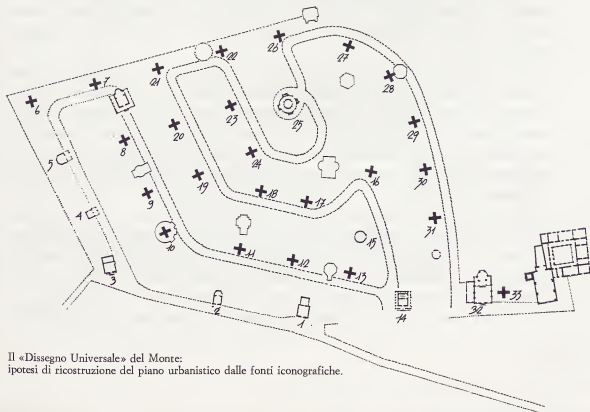
[2] Il disegno delle cappelle immaginarie richiama le esercitazioni compiute dai Fiammenghini con gli affreschi della Terza e della Quinta cappella, che formerebbero di per sé un interessante argomento di studio ai fini di indagare la modellistica dei pittori per l'architettura. Non si deve ritenere possibile che padre Cleto abbia ottemperato alle istanze del Bascapé di stendere il *dissegno di ciascuna cappella in particolare*, quantomeno sotto forma di progetto esecutivo.

[3] Sulle vicende intermedie di questo piccolo portico si veda ancora il Melzi che elenca le successive documentazioni: G. MELZI D'ERIL, cit. p. 163.

[4] Al di sopra del portale della cappella *Canobiana* è rappresentata la finestra poi occlusa dal cartiglio posto in opera dal Monte di Pietà di Novara.

[5] L. A. COTTA, *Il S. Monte*... cit. pp. 55-59.

[6] L'inventario la elenca per errore come *Revelazione Divina*: L. A. COTTA, *Il S. Monte*, cit. p. 58

[7] Il Cotta nel manoscitto elenca due volte per errore la *Semplicità*, pentendosi e cassando l'indicazione giusta. L. A. COTTA, *Il S. Monte*, cit. p. 26.

Il «Dissegno Universale» del Monte:
ipotesi di ricostruzione del piano urbanistico dalle fonti iconografiche.

Il modello di Assisi

Alla morte del Vescovo Bascapé, avvenuta nel 1615, la Fabbrica era dunque completata sul fronte rivolto verso l'Isola e l'insenatura della Bagnera, a partire dall'edificio del Convento fino alla cappella Sesta, con la stazione delle *Stigmate* in posizione piú elevata. Altre quattro stazioni (dalla Settima alla Decima) furono costruite entro la metà del secolo, ed inoltre venne iniziata la cappella del *Terzo Ordine dei Penitenti* che non andò oltre le fondazioni[1]. L'obiettivo consisteva dunque con evidenza nel realizzare il piano generale fondando gli edifici ordinatamente cappella dopo cappella, secondo la numerazione prevista; ed infatti la via devozionale pervenne fino alle cappelle *del Martelli* e *dei Romani*.

Nella seconda metà del Seicento la Fabbriceria infranse la prassi e decise di porre mano alle stazioni previste sul versante orientale, con l'edificazione della Sedicesima e della Diciassettesima: erano nel frattempo venuti meno gli entusiasmi iniziali, aumentate le difficoltà economiche e l'incapacità di gestione. Rimase in tal modo inedificata la sequenza centrale, che doveva comprendere dieci cappelle e dispiegarsi nella grande ansa prevista sull'area a prato detta *del cantico di frate Sole*, in direzione della attuale *Cappella Nuova*, per inerpicarsi successivamente, tornando su se stessa, verso le *Stigmate*. Possiamo ritenere che i fabbricieri, dubitando ormai che i mezzi fossero adeguati all'opera intrapresa, abbiano inteso conferire l'immagine di una struttura compiuta al complesso dei Misteri, procedendo alla costruzione *del Ritorno ad Assisi* e della *Morte del Santo*; non vollero inoltre occupare gli spazi necessari per la sosta dei carri con i quali affluivano i pellegrini, e a tale scopo fecero anzi eseguire lavori di sterro.

Se la cappella Tredicesima dell'*Umiltà* fu inserita poi correttamente nella sequenza, la collocazione della Quattordicesima del *Sultano*, ultimata nel 1757, dimostra che la memoria del piano di Cleto era a quel tempo perduta e il documento planimetrico piú non esisteva. Nello stesso modo la cappella *Nuova* della *Semplicità* o del *Cantico delle Creature* venne dislocata in contrasto con il piano medesimo, al fine di completare percettivamente il complesso lungo il profilo di levante.

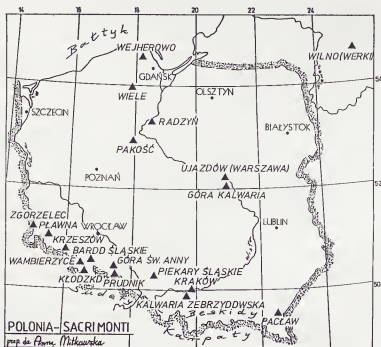
La ricostruzione ipotizzata sulla scorta delle fonti iconografiche dimostra che padre Cleto non poté rifarsi a modelli urbanistici esistenti: infatti le aree disponibili, definite fin dall'inizio con il Canobio, escludevano i prati del pianoro posto verso settentrione (cosí come accade ancora oggi), che si sarebbero prestati a svolgere il percorso con un maggiore respiro narrativo[2].

L'Alessi potè operare a Varallo all'interno di spazi ben piú ampi, e cosí

il Bernasconi a Varese, che tracciò i misteri del Rosario lungo una grande via che risale il versante della montagna[3].

E il Tabachetti a Crea negli stessi anni piantò quaranta croci lungo i versanti di una grande collina, di estensione piú che doppia rispetto al Monte d'Orta: oltre a un percorso di avvicinamento al Santuario, che doveva comprendere sei cappelle propedeutiche, lo scultore e architetto fiammingo concepí un tracciato spiraliforme che ascendeva girando intorno al colle, sulla cui vetta pose la cappella conclusiva del *Paradiso*; era previsto un tracciato di ritorno al Santuario con quattordici romitori estranei alla narrazione[4].

Il tipo urbanistico è dunque diverso: le preziose aree furono sfruttate interamente senza reliquati, mediante una via processionale che ritorna continuamente su sè stessa e quasi si chiude in corrispondenza della Prima e dell'ultima cappella (che peraltro furono nella realtà collegate tra loro), facendo capo all'antica strada di San Quirico ed alla cappella romanica di San Nicolao[5]. La composizione urbanistica elaborata da Cleto avrebbe pertanto consentito di localizzare trentasei o, quantomeno, trentatrè stazioni con la massima utilizzazione del sito.

Cleto e il Canobio conclusero il *gran teatro* con l'arrivo a San Nicolao, secondo lo schema strutturale di Varallo, che quantomeno l'abate già doveva conoscere per averlo visitato nel 1598[6]. Le successive anse facevano capo ancora alle rocce della cappella *dei Romani* (il monte Colombo) e della cappella delle *Stigmate* (il monte della Verna), utilizzando alcuni riferimenti altimetrici per simulare i luoghi di Assisi e del territorio umbro.

Sacri Monti «Calvari» in Polonia (Anna Mitkowska, 1990).

La Mitkowska nel suo recente lavoro sui diciotto Sacri Monti polacchi, fondati dai Padri francescani e là chiamati *Calvari*[7], osserva che *proprio Assisi dovrebbe venire considerato il primo Calvario europeo... per i fondatori e costruttori di Calvari polacchi sicuramente era piú facile ispirarsi all'Umbria e ad Assisi, spesso chiamati "Gerusalemme Nuove", che a Gerusalemme stessa in Palestina, lontana e piú difficilmente raggiungibile...*[8].

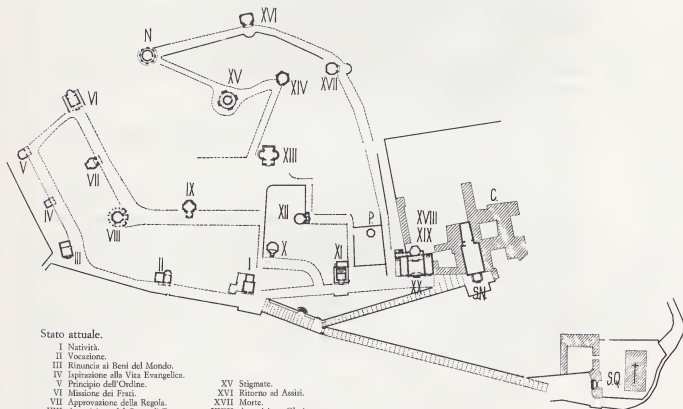
L'ipotesi che ad Orta si tenne conto dei luoghi storici di San Francesco sembra concreta e plausibile per i riferimenti che ancora si possono stabilire per la cappella *Canobiana* (basilica del Santo e Sepolcro), per la cappella della apparizione del *Carro di Fuoco* (la capanna del Rivo Torto fuori Assisi) e ancora per la cappella di Santa Chiara (la casa presso San Damiano) e la cappella della Madonna degli Angeli (Porziuncola).

Il secondo grande tema compositivo fu messo in luce dalla letteratura storica fin dall'inizio: se a Crea viene proposta una sorta di riedizione della Passione di Varallo con le Storie di Maria, a Orta sono poste in evidenza le analogie tra la vita di Cristo e quella di San Francesco, il quale nasce in una stalla, inizia la predicazione con dodici seguaci, appare in cielo sul carro miracoloso, riceve le stigmate della passione e infine viene sepolto e risorge attraverso la canonizzazione.

Se si prende in considerazione la progettazione esecutiva emergono le indicazioni di metodo: il percorso consente in ogni caso la percezione visiva delle stazioni nei due sensi e per la cappella delle *Stigmate* è prevista la possibilità di aggirarla attraverso il peribolo ma anche di sostare nei pressi dell'edificio, come si desume dai quattro accessi al porticato esistenti; le cappelle dotate di portico sono disposte tangenzialmente e offrono il fianco al flusso devozionale, mentre in età classica si sarebbe preferita una visione frontale dei monumenti; è affermato ancora il gusto già barocco di collocare le cappelle nei punti di flesso a fondale dei tratti viari, anche nel senso contrario alla direzione processionale, come si può osservare per la Terza, la Sesta e la Undicesima di Cleto[9] e soprattutto per la Ottava del *Carro di Fuoco*.

Il capolavoro di una tale scenografia, che si deve considerare già barocca a pieno titolo, verrà concepito intorno al 1614 per il Sacro Monte di San Carlo presso Arona, che non andò oltre la Terza cappella: sul piano urbanistico registrato dalla mappa teresiana del 1723[10], la via devozionale tende in salita al Santuario, ben visibile accanto alla prevista statua colossale del Santo, quindi si rivolge verso la Rocca, luogo di nascita del Borromeo, per ritornare infine in direzione del Santuario compiendo una seconda grande ansa.

Dunque la città ideale varallese dell'Alessi ed il progetto tibaldiano delle due piazze contigue, realizzato dal D'Enrico negli stessi anni, non trovarono alcuna risonanza emotiva in padre Cleto, il cui piano complessivo anticipa di pochi anni i piani barocchi del Bernasconi a Varese e (crediamo) del milanese Richini ad Arona. Mancano dunque le quinte prospettiche aventi per fulcro ben definite stazioni dove il pellegrino è invitato a recarsi, le scenografie sono rivolte all'infinito, nell'ambiente naturale aperto sul paesaggio del Lago, con il quale è presente un rapporto continuo.

Sacri Monti italiani

Stato attuale.

I Natività.
II Vocazione.
III Rinuncia ai Beni del Mondo.
IV Ispirazione alla Vita Evangelica.
V Principio dell'Ordine.
VI Missione dei Frati.
VII Approvazione della Regola.
VIII Apparizione del Carro di Fuoco.
IX Vestizione di Santa Chiara.
X Tentazioni.
XI Indulgenza Concessa Divinamente.
XII Conferma della Regola.
XIII Umiltà.
XIV Sultano di Egitto.
XV Stigmate.
XVI Ritorno ad Assisi.
XVII Morte.
XVIII Apparizione Gloriosa.
XIX Miracoli dopo Morte.
XX Canonizzazione.
P. Pozzo.
C. Convento.
S. N. San Nicolao.
S. Q. San Quirico.

Sarebbe tuttavia semplicistico considerare Orta come *il piú francescano dei Sacri Monti* per l'ambiente naturale nel quale si colloca, o enfatizzare i rapporti che di conseguenza si stabiliscono tra le architetture e i fondali panoramici[11]. Come avviene per i documenti iconografici, Cleto era forse piú sensibile alla percezione che si aveva del Monte dal Lago piuttosto che alla visione inversa; compiuta la visita alle stazioni disposte lungo il fronte rivolto ad occidente, il pellegrino si rivolgeva ancora verso Varallo ed entrava in contatto visivo con l'Isola di San Giulio, sede del potere religioso e temporale della Riviera, e dunque i valori simbolici prevalgono sulla fruizione delle cornici ambientali. Anche se, come si vide, il porticato della cappella Sesta si apre verso il Lago e la visione della Riviera di levante viene tenuta nel debito conto.

Il concetto di «belvedere» sul paesaggio lacustre verrà introdotto soltanto nel Settecento con lo sviluppo dei tours culturali, mentre all'inizio del nostro secolo Nietzsche e Lou Salomè saliranno sul Monte per emozionarsi alla vista del tramonto sul Monte Rosa[12].

[1] ... *di questa cappella son fatti solo li fondamenti*...: dall'inventario del 1651, in: L. A. COTTA, *Il S. Monte*, cit. p. 22 e p. 57.

I resti interrati dovrebbero trovarsi tra la cappella Nona e la cappella Decima: è possibile che siano stati distrutti negli anni Sessanta quando venne ampliato il ristorante con il parcheggio annesso.

[2] I prati settentrionali sono oggi inclusi nella Riserva Naturale Speciale istituita dalla Regione Piemonte. L'incisione dell'Ozeni dimostra peraltro l'alto valore agricolo dei terreni coltivati prevalentemente a vite, che indusse l'Abate a contenere il progetto di acquisizione delle aree.

[3] Spesso il Sacro Monte di Varese è evocato come il modello che, a partire dai primi del Seicento, si impose ad Orta, a motivo dell' arco monumentale e del viale di accesso: si consideri tuttavia che la scala barocca del Bernasconi è ben diversa, per sezioni viabili, intervallo tra le stazioni, tipologia del percorso, oltre che per l'entità delle somme disponibili nella edificazione delle cappelle stesse.

[4] F. NEGRI, *Santuario di Crea, arte e storia nel Monferrato*, Alessandria, 1902. A. MARZI, *Il sacro Monte di Crea*, in «Le Rive» 3/4, 1991, pp. 85-94.

[5] Stando al Cotta un muro continuo avrebbe dovuto cingere il Monte d'Orta, secondo il modello della città ideale di Varallo: ...*quantunqe sin'hora il terreno immune non sia fasciato dalla muraglia dissegnatavi*... L. A. COTTA, *Il S. Monte*, cit. p. 30.

[6] F. BAGLIOTTI, *Le delizie serafiche*... cit. pp. 7-8.

[7] Alcuni con quaranta cappelle, altri con piú di cento cappelle e centinaia di statue.

[8] ANNA MITKOWSKA, *Sacro Monte/Park pielgrzymkowy*, Krakovia, 1990; *I Calvari della Polonia*, in «Piemonte Parchi», Torino, 28, 1989, p. 6.

[9] Quest'ultimo criterio fu mantenuto dopo la morte del frate per le cappelle Settima, Nona, Tredicesima. Per la Dodicesima il Rivolta, come si vide, preferí variare il percorso offrendo al pellegrino la fronte della cappella: il catasto teresiano prova infatti che la Undicesima del Martelli non veniva aggirata dal tracciato medesimo. Nel 1652 si era peraltro provveduto a demolire la roccia affiorante che rendeva disagevole il cammino nel tratto posto tra la cappella Undicesima e la Canobiana; con i materiali di risulta si fabbricò la sacrestia presso la stessa cappella: E. PELLEGRINO, *La cappella della Madonna degli Angeli*... cit. p. 50; p. M. MANNI, *Ricordo del Sacro Monte*, cit. p. 50.

[10] Pubblicata in: F. FONTANA, P. SORRENTI, cit. p. 101.

[11] Anche a Varallo peraltro il bosco, la roccia, la montagna, le acque del Sesia e del Mastallone costituiscono il fondale della rappresentazione.

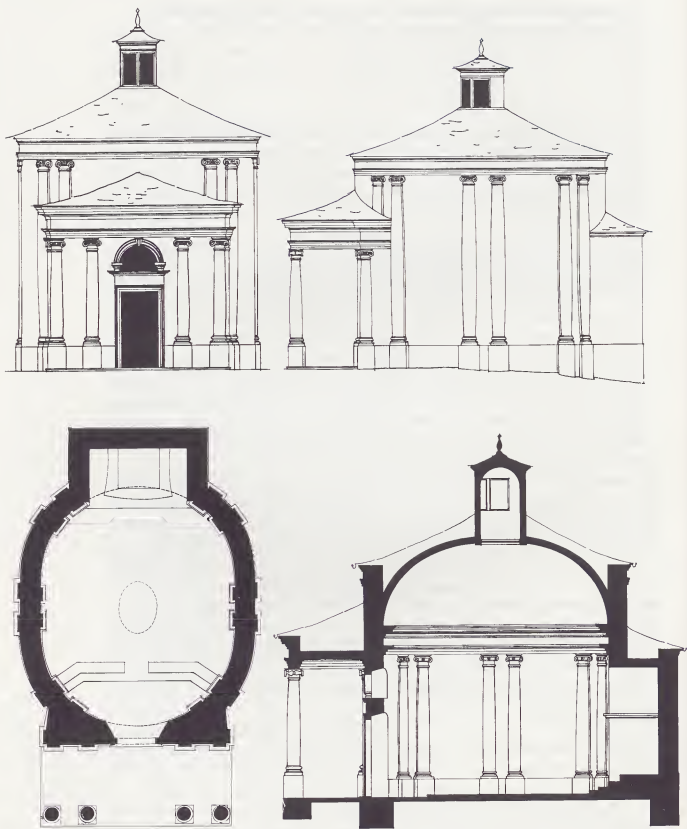
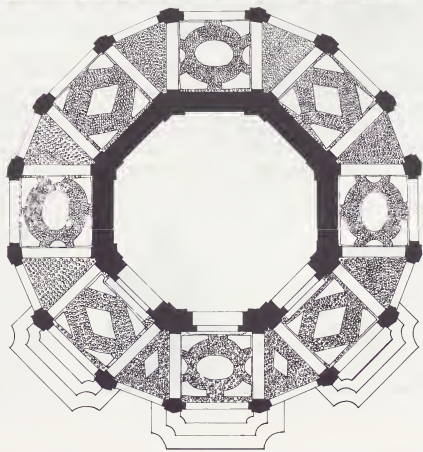
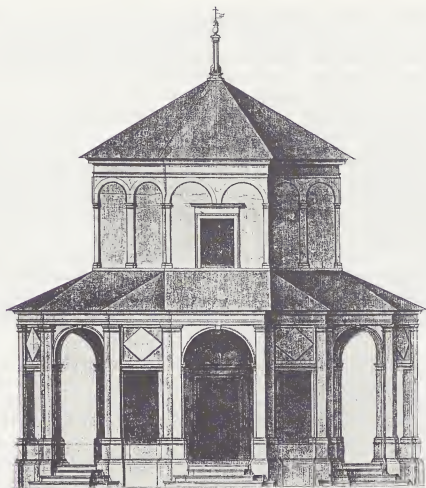
[12] P. DE GENNARO, *Nietzsche a Orta*, in «Lo Strona», Omegna, 3, 1982. Le notizie contenute nel lavoro del De Gennaro sono state riprese, senza citazioni, in numerose pubblicazioni.

Le cappelle dell'Approvazione Miracolosa della Regola (VII) e del Carro di Fuoco (VIII)

Nel 1619 un anonimo architetto inizia la costruzione della Settima: un edificio compiutamente e coerentemente barocco in ogni sua parte. L'invaso, a pianta ellittica e coperto a cupola, è illuminato dall'alto da una lanterna la cui base è ancora ellittica, ma con le aperture singolarmente ruotate rispetto agli assi; l'ordine delle lesene è vistosamente fuori scala per proporzioni, con una accentuazione voluta delle entasi, mentre il porticato in facciata si raccorda con eccessiva disinvoltura ed è sostenuto da colonne binate che recano capitelli ionici: il *padre ingeniero*, rispettando le regole, li avrebbe disegnati ancora di ordine dorico. I rilievi del Molli[1] e le stampe ottocentesche ci informano che la lanterna era sormontata da un secondo lanternino, poi demolito.

Chi fu questo architetto? Allo stato attuale delle conoscenze è possibile soltanto rilevare alcune analogie tipologiche con l'Oratorio di Varese costruito nel 1604 e dedicato alla *Concezione*, dal quale fu desunta nel 1647 la cappella dell'*Incoronata* di Ghiffa[2]; piú puntuale la corrispondenza con la cappella Terza del Bernasconi, se viene ribaltato in pianta l'asse maggiore dell'ellisse[3]; l'architetto di Varese tuttavia deve essere escluso, per la ridondanza dell'apparato decorativo negli alzati.

Anche per la cappella del *Carro di Fuoco*, iniziata cinque anni dopo, si ignora l'autore del disegno. L'episodio di San Francesco che appare nel cielo su di una quadriga fiammeggiante esigeva una rappresentazione che bene sarebbe corrisposta alla cultura ed al gusto dei tempi nuovi, ma l'occasione fu perduta: la definizione di *classicismo letterario e antiquariale* che talora il Melzi applicò a padre Cleto si attaglia perfettamente, in questo caso, al prodotto architettonico. Un tiburio a pianta ottagonale si afferma sul porticato retto da pilastri che forma un deambulatorio a sedici lati, dove le serliane si ripetono in connessione tra loro; la finestra del corpo centrale spezza con violenza la partitura dell'ordine superiore, e può forse essere attribuita a un rimaneggiamento. Soltanto la decorazione mostra qualche elemento di interesse: l'uso dei materiali, con alternanza di serizzi, Oira e graniti, i motivi a losanghe graffiti nell'intonaco posato su lastre di beola, la pavimentazione del portico dove sono reiterate figure geometriche semplici, l'uso del colore infine nelle campiture del tiburio[4], dimostrano il mestiere posseduto dall'autore, che tuttavia non riesce a disfarsi degli schemi compositivi consolidati.

Alla fine del Seicento spiccava ancora *sul colmo di quest'opera una piramide triangolare sforata, di capricciosa inventione, e coronata da un globo di fiamme* riferisce il Cotta[5]. Nel corso dei lavori di restauro del 1986 è apparso nel sottotetto un audace sistema strutturale composto da due arconi intrecciati,

Settima cappella dell'*Approvazione della Regola*
A fronte: Ottava cappella, dell'*Apparizione* del *Carro di Fuoco* (Rilievo del prospetto di Giovanni Molli, 1850 c.).

che indipendentemente dalla volta sorregge il basamento del pinnacolo ora perduto[6], cui fanno capo i puntoni della copertura.

Una lontana parentela tipologica può essere stabilita con la cappella delle *Stigmate*, ma qui il peribolo consente ai pellegrini un percorso circolare interno che non si apre verso le pertinenze.

I particolari costruttivi, e soprattutto le sezioni dei pilastri, denunciano una ascendenza manualistica, ma richiamano da vicino il San Carlo al Lazzaretto e anche le scuderie dell'Arcivescovado di Milano costruiti dal Tibaldi, ed alcune soluzioni contenute nell'alessiano *Libro dei Misteri*[7]. Le analogie con la cappella Dodicesima terminata nel 1923 dal Bernasconi a Varese, per la pianta ma non per le sezioni, sembrano rivelare una ascendenza piú diretta[8].

Il modello di cappella a pianta centrale ottagonale con portico piacque ed ebbe fortuna presso tutti i Sacri Monti[9]: è degna di segnalazione la Terza cappella degli Oblati ad Arona, dove il porticato esterno è sostituito da un deambulatorio interno voltato su colonne, che richiama ancora le scuderie del Tibaldi[10].

[1] Biblioteca della Fondazione Achille Marazza di Borgomanero, Fondo Molli.

[2] P. GOLDHARDT, cit. p. 66; A. MARZI, *Ghiffa, un Sacro Monte barocco nel suo divenire*, in: «Piemonte Parchi», Torino, 30, 1989, pp. 14-16. Il Melzi rileva un collegamento con le opere milanesi del Trezzi e del Mangone: G. MELZI D'ERIL, cit. p. 163.

[3] P. GOLDHARDT, cit. p. 68.

[4] I graniti bianchi e rosati provengono dal taglio di massi erratici e non dalle cave. Ampie tracce di una tinta tra il «rosso pompeiano» e la «terra di Siena» sono visibili a nord del tiburio.

[5] L. A. COTTA, *Il S. Monte*... cit. p. 21.

[6] La soluzione statica degli arconi intrecciati e indipendenti dalla volta è impiegata anche presso la cappella di *Abramo* a Ghiffa, edificata nel 1722.

[7] Il Melzi trova corrispondenze nei disegni delle cappelle della *Cattura* e della *Discesa dalla Croce*, e pone l'accento sulle derivazioni alessiane piú che su quelle tibaldiane. G. MELZI D'ERIL, cit. pp. 169-171.

[8] P. GOLDHARDT, cit. p. 77.

[9] A. MARZI, *Belmonte, una Via Crucis francescana del Settecento*, in «Le Rive», 3/4, 1991.

[10] Biblioteca Ambrosiana di Milano, Raccolta Bianconi, t. I, pp. 36-38.

I lavori di restauro della cappella Settima, compiuti nel 1990, hanno rimesso in luce gli intonaci della lanterna, celata da lamiere e da serramenti posticci; il rifacimento del manto ha permesso altresí di integrare l'orditura lignea sottostante ed eliminare le copiose infiltrazioni dovute alla lattoneria. La cappella del *Carro di Fuoco* fu restaurata nel 1985 con il rifacimento del manto in pietra beola, la parziale eliminazione dei pluviali, il ripristino dell'acciottolato e delle campiture in alcuni settori del deambulatorio.

Settima cappella.
Rilievo di Giovanni Molli (1850 c.).

L'Arco Trionfale e la cappella di Santa Chiara (IX)

Il quadro eseguito dal padre Lorenzo da Pavia nel 1628 già registrava la determinazione con la quale si pensava a dotare l'ingresso al Monte di un *Arco Trionfale* con le insegne francescane: nello stesso modo l'Alessi aveva munito la sua città ideale, ad imitazione di Gerusalemme, di una porta classicheggiante che si apriva nella muraglia, inquadrando prospetticamente la prima cappella di *Adamo ed Eva*.

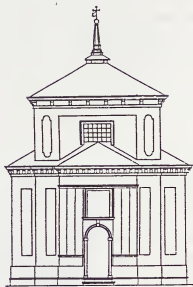
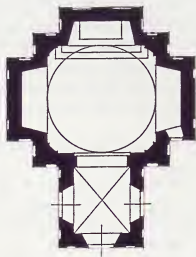
Il Libro dei Misteri, oltre al progetto originale dell'Alessi, contiene ancora una variante con modiglioni laterali ed un terzo disegno di una *Porta Aurea* che doveva segnare l'ingresso nella città della Passione, restituita nella forma di una grande piazza al termine dell'itinerario[1].

A Varese il Bernasconi riprese i propositi valleresi scandendo i misteri gaudiosi, dolorosi e gloriosi con tre archi monumentali (le Porte del *Rosario*, di *San Carlo* e *Sant'Ambrogio*), che sembrano rifarsi al modello alessiano della *Porta Aurea* per la sovrapposizione del cartiglio alla trabeazione, ma sono certamente il prodotto di una elaborazione originale per l'introduzione dei pinnacoli e delle statue in chiave al fastigio.

L'*Arco* di Orta illustrato nel quadro di padre Lorenzo pare a sua volta derivare dal primo *arco del Rosario* di Varese per gli elementi compositivi posti al di sopra della trabeazione; l'impianto complessivo a ordine semplice è tuttavia desunto non da Varese, bensí dallo stesso modello alessiano che pervenne a realizzazione, richiamando peraltro alcune proposte dei trattatisti[2]. La sua costruzione avvenne forse a partire dal 1625, al termine delle opere di sistemazione stradale documentate nel Giornale della Fabbriceria, anche se è citato per la prima volta soltanto nel 1648. A Orta come a Varese, la sovrapposizione di statue al fastigio e in asse sul fornice, risulta del tutto scorretta rispetto agli schemi classici, e lo stesso si dica per l'imposta delle cornici appartenenti allo stesso fastigio semicircolare: non a caso Giovanni Molli ne rimase sgradevolmente colpito, se rifece una seconda volta il rilievo dei due prospetti proponendo aggiustamenti ed allargando i muri d'ala[3].

Il vicino *Pilone di San Francesco* viene citato come incompleto dal Cotta alla fine del Seicento; mentre il Molli proponeva di concluderlo con un timpano semicircolare, il Rivolta verso la metà dell'Ottocento impose un timpano triangolare, con fasce decorative a sagome e dentelli eccessivamente leziose ed accademiche. Il Pilone ha una funzione emblematica ed esplicativa: posto all'inizio dell'itinerario, introduce il tema della vita del Santo.

Piú celebrata è la vicina fontana, la cui presenza è registrata, sia pure in forme diverse, nella stampa dell'Ozeni datata 1624: *...quivi il pelegrino, se la*

Arco Trionfale del Sacro Monte di Orta. (Rilievo di G. Molli, 1850 c.). Galeazzo Alessi: progetti per la *Porta Aurea*, per l'*Arco Monumentale* presso l'ingresso, e variante (Stefani Perrone, 1974; Cavallari Murat, 1960).

Nona cappella, della *Vestizione di Santa Chiara* (Rilievo di Paul Goldhardt, 1908).

sete lo anoia, può attufar le labra nella fonte, che derivata con dispendioso artificio dalla parte superiore, vien ricevuta in ampia urna al piede d'un grotesco messo a tuffi, e grumi...[4]. La sua edificazione discende da Varese, dove il Bernasconi costruí due grandi fontane monumentali accanto agli Archi del Rosario e di San Carlo. L'acqua fluiva ancora dal becco di un'aquila nel rilievo del Molli, ma fu sostituita in seguito da un delfino; il *dispendioso artificio* consiste in un sistema di gallerie scavate a monte al fine di raccogliere l'acqua che scorre sulla superficie della roccia. Il fondale della nicchia, incorniciato da bugne e sormontato da un mascherone, simula artificialmente una grotta, secondo il gusto del tardo Seicento, ed appartiene al repertorio degli arredi presenti nei giardini storici[5].

Posta a confronto con l'*Arco Trionfale*, la cappella di *Santa Chiara*, che si costruí a partire dal 1634, appartiene già a un barocco paludato ed austero al tempo stesso. Gli ordini architettonici sono del tutto aboliti: in luogo di colonne, lesene, basi e capitelli il disegno delle fronti mostra semplici incassi a sottosquadro nella muratura, che singolarmente anticipano soluzioni e moduli settecenteschi[6]. La pianta si sviluppa intorno ad un vano centrale di forma quadrata, voltato a cupola, e le tre brevi absidi di base trapezia appaiono predisposte per essere affrescate con finte architetture, a formare le quinte della statuaria. Un alto obelisco sul colmo riconduce all'asse verticale le articolazioni della copertura, e l'apparecchio decorativo è volutamente scarno, al fine di non interferire con la complessità volumetrica del tempio; era stato del resto concepito per accogliere una tinteggiatura a due colori, in aggiunta alla naturale bicromia dei materiali nei paramenti. Essendo venuta meno tale tinteggiatura, che formava un elemento compositivo non secondario, l'edificio potrebbe dunque apparire come una *architettura in tono minore*[7]. Per l'autore del disegno il Melzi pensò ad un architetto lombardo *che operò in un ambiente influenzato da Francesco Maria Ricchino*[8].

[1] S. STEFANI PERRONE, *L'urbanistica del Sacro Monte*... cit. pp. 583-584; CAVALLARI MURAT, *Il libro dei Misteri*... cit. tav. XXI. La *Porta Aurea* fu poi realizzata in altre forme nel 1735.

[2] Secondo il Melzi deve essere riferito piuttosto al terzo *arco di Sant'Ambrogio*, al quale tuttavia è meno affine per i partiti decorativi dell'ordine architettonico (G. MELZI D'ERIL, cit. p. 185). Inoltre il medesimo venne ultimato soltanto nel 1699.

[3] L'architetto borgomanerese disegnò anche il San Francesco del Bussola, che in realtà brandisce la croce quasi fosse un pugnale, secondo una forma piú corrispondente all'iconografia tradizionale. A proposito dell'Arco il Melzi scrive che *«all'umanesimo letterario e antiquariale del Cleto, frutto di una «imagerie» intellettuale, subentra la voga trionfale di un classicismo controriformato»* G. MELZI D'ERIL, cit. p. 188.

[4] L. A. COTTA, *Il Sacro Monte*... cit. p. 17.

[5] Nel corso delle opere di manutenzione eseguite nel 1988, il bravo «ticiat» Renzo Lietta di Rovegro segnalò che il manufatto aveva subito una rotazione a motivo della spinta del terreno; venne dunque effettuato un puntellamento provvisorio; al fine di indagare le cause del dissesto furono esplorate le ampie gallerie di captazione delle acque di falda, ormai inutilizzate per mancanza di manutenzione.

[6] Come è già stato osservato: G.Melzi D'Eril, cit. p. 177.

[7] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 177.

[8] C. BARONI, *Documenti per la storia dell'Architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Roma, 1968.

Le cappelle delle Tentazioni (X), del Ritorno ad Assisi (XVI) e della Morte del Santo (XVII)

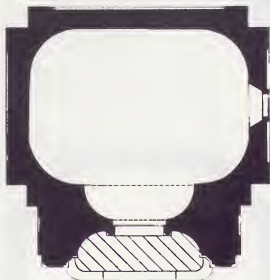
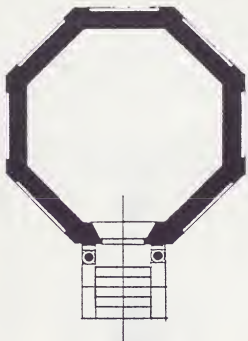
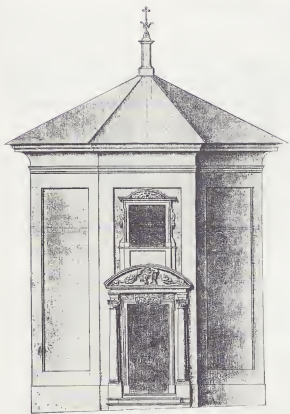
Il progetto della Decima cappella era pronto fin dal 1640, se in quell'anno venivano recati sul posto sassi e piode per costruirla[1]; i dissesti finanziari e la peste ricorrente protrassero tuttavia l'edificazione per almeno un decennio[2].

L'impianto è modesto e si riduce a un prisma a base ottagonale privo di porticato; sono definitivamente scomparsi gli ordini, sostituiti da incassi come nella Nona. Appare per la prima volta una cornice terminale di gronda con sagoma a guscio, che entrerà nel repertorio progettuale dell'architettura religiosa e verrà usata per tutto il secolo successivo: tale particolare costruttivo potrebbe suggerire un rimaneggiamento tardo, successivo alla sistemazione degli interni ed alla applicazione del portale. A quest'ultimo interamente si affida la soluzione compositiva, che giustifica e riscatta la semplicità dei volumi. La scala di accesso, di raffinato e quasi neoclassico disegno, i bassorilievi del fornice e delle cornici, la fantasiosa croce in ferro battuto sul pinnacolo, applicata nel 1689, rappresentano pezzi di bravura di scultori e fabbri locali e milanesi; le sculture e in particolare i cartigli sembrano dovuti alle stesse mani che operarono sul coevo *Arco Trionfale*[3]. Al di sotto del cornicione si osservano tracce di tinteggiatura; non si riesce tuttavia a intuire la tinta che fu applicata.

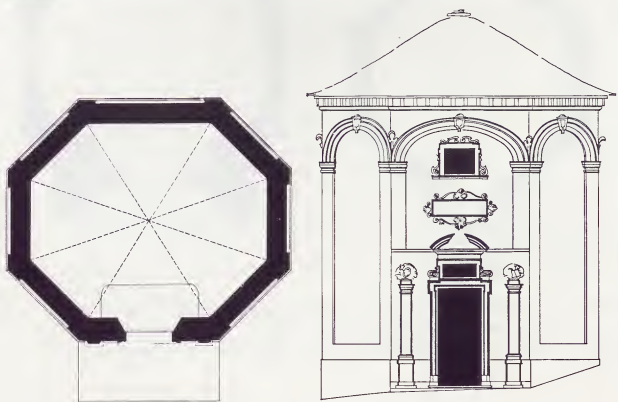
Allo stesso anonimo architetto che innalzò la Decima sembra dovuto il progetto iniziale della Sedicesima cappella del *Ritorno ad Assisi*. Ricorrono le sagome del cornicione, i sottosquadri del paramento, la stessa essenzialità volumetrica; lo spazio contenuto per esigenze di rappresentazione è raccordato presso gli spigoli, determinando una pianta ibrida tra l'ellisse e il rettangolo; il prisma esterno di conseguenza può avvalersi di incassi sugli angoli, con benefici effetti di ombre riportate nelle modanature di coronamento. La finestra di ponente illumina dall'alto la statuaria del Bussola ed è dotata esternamente di cornici che richiamano con evidenza l'apertura della cappella delle *Tentazioni*.

Nel corso del Settecento fu rimaneggiata la fronte, come è documentato nei registri della Fabbrica ed è apparso evidente nei recenti lavori di restauro[4]; il rilievo della sezione mette in luce il compiacimento tardo barocco e un pò accademico del nicchione con doppio raccordo a guscio, che trova un contrappunto spaziale nell'esedra ricavata sul lato opposto della via devozionale.

Il Gemelli attribuí senz'altro al novarese Federico Bigiogero la paternità del disegno, ed anche il Goldhardt si rifece alle stesse fonti[5].

La cappella ha molto sofferto negli ultimi decenni ed è tuttora bisognosa

Decima cappella della *Tentazione*
(Rilievi di Giovanni Molli, 1850 c.
e di Paul Goldhardt, 1908).

Sedicesima cappella
del *Ritorno ad Assisi.*

Sedicesima cappella: sezione verso ovest e fronte ovest.

Diciassettesima cappella della *Morte del Santo*.

di cure; quasi del tutto scomparsa è la tinteggiatura di color rosa acceso che integrava gli affreschi in facciata sulle fronti secondarie, e senza la quale il monumento appare incompiuto[6].

Se per le cappelle Decima e Sedicesima è possibile ipotizzare la presenza di un unico architetto, la stazione Diciassettesima della *Morte del Santo* deve essere attribuita ad altri, e piú tarda è anche l'età della costruzione.

Essa era munita, nelle intenzioni, di un porticato in facciata, come appare evidente dalla considerazione del rilievo[7]. Gli incassi del paramento sono conclusi da archi ribassati in alternativa con archi a pieno centro, muniti di ghiere leziose, palmette, chiavi d'arco in forma di cartigli. Nel secolo scorso intervenne il Rivolta, con il suo bagaglio di ornamenti scolastici, che distribuí malamente in facciata quasi si trattasse di una tavola da imbandire.

[1] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 189. Per le cappelle X, XVI, XVII la storiografia esistente non fa cenno sulla provenienza dei finanziamenti.

[2] Il Centini, che poté accedere alle documentazioni presenti nell'Archivio Diocesano di Novara, afferma che dopo la peste del 1631 centocinquanta comunità del Novarese chiesero di edificare o ricostruire cappelle ed oratori dedicati a San Rocco, al fine di ottenere da quel santo protezione contro il contagio: M. CENTINI, *Sacri Monti dell'arco alpino italiano*, Ivrea, 1990, p. 18.

[3] Il Melzi accomuna le decorazioni della cappella Decima con quelle dell'*Arco trionfale* (G. MELZI D'ERIL, cit. pp. 183-185). Non appaiono invece affinità con le architetture del Sacro Monte di Varese (come vuole E. DEFILIPPIS, cit. p. 28).

[4] Dal sottotetto sono visibili le due casse vuote applicate ai lati del portale, all'interno delle lesene; lo scavo effettuato al fine di limitare, mediante un vespaio esterno, il fenomeno dell'umidità ascendente, ha messo in luce la fascia affrescata che contornava il portale medesimo, la cui soglia era piú bassa di centimetri diciotto rispetto all'attuale.

[5] G. GEMELLI, cit. p. 95

P. GOLDHARDT, cit. p. 52; G. MELZI D'ERIL, cit. p. 214. Il Bigiogero o Bizzozzero, che avrebbe dipinto le volte della chiesa di San Pietro al Rosario in Novara è noto piuttosto come pittore «*riquadratore*»: G. Barlassina, *Le chiese di Novara*, Novara, 1910, p. 86.

[6] Il Viale della Rimembranza, formato intorno al 1920, ha occupato il tratto del percorso compreso tra le cappelle XVI e XVII. Poiché l'umidità indotta dalla vegetazione influiva sullo stato dei monumenti e delle opere artistiche, nel 1986 alcuni alberi sono stati abbattuti, altri trasferiti. Nel corso delle opere di restauro presso la XVI, con il rifacimento del manto in pietra beola è stata rinforzata la grossa orditura che appariva danneggiata da un fulmine. Un cedimento differenziale delle fondazioni ha provocato alcune lesioni alle strutture che devono pertanto essere oggetto di verifiche periodiche. Anche il livello della pavimentazione ha subito dei rilevanti mutamenti, per l'assestamento del materiale di riporto all'interno delle fondazioni; in seguito a tale abbassamento le statue dei cavalli ancorate al muro d'ambito mediante zanche, negli anni Cinquanta rovinarono a terra e furono ripristinate successivamente con malta di cemento pronto.

[7] Il rilievo eseguito dal Nigra nel 1940 è inesatto, poichè il prisma non è generato da un ottagono regolare, bensí da un ottagono avente due lati maggiori: di conseguenza i prospetti sono diversi tra loro. Nel 1987 il manto di copertura della cappella è stato demolito e rimontato con la sostituzione della piccola orditura in tampié. Fu altresí costruita una intercapedine esterna, aerata ed ispezionabile, al fine di contrastare l'umidità ascendente.

La Besozza (XIII)

Alla fine del Seicento il nobile milanese Costanzo Besozzo si spogliò delle sue ricchezze, si fece frate francescano e volle costruire un tempio sul Monte d'Orta, procurando *stupore infinito*[1].

La *Besozza*[2] risulta finita intorno al 1690; si impone per la scala dimensionale sulle cappelle del Martelli e del Maffioli, essendo inferiore soltanto alla *Canobiana*. Essa rappresenta la piú matura espressione del barocco ortese, per la matrice spaziale complessa, che deve essere precedentemente decifrata attraverso l'osservazione dei volumi esterni; la trama grafica decorativa anticipa inoltre alcune stravaganze del rococò settecentesco presenti nell'architettura religiosa novarese.

Il corpo centrale è originato in pianta da un rettangolo smussato sugli spigoli mediante angolazioni ottuse, che formano invito alle absidi laterali; queste ultime, avendo per base un semicerchio ribassato, introducono un asse trasversale che compete per forza con l'asse principale della cappella, privilegiato in modo fittizio dalla piatta abside principale. I semicatini e la cupola a vela completano in tal modo una macchina spaziale eccessiva e difficilmente percepibile, resa ancora piú illusoria dalle finte architetture dei quadraturisti.

Anche l'invenzione strutturale è pari per virtuosismo alla composizione architettonica, perchè la vela che dal basso sembra scaricarsi sugli archi delle absidi, in realtà è sospesa a due arconi diagonali che reggono la lanterna[3].

Per gli elementi decorativi basti osservare i cornicioni delle absidi laterali, tagliati con spregiudicatezza all'imposta dei semicilindri, quasi che la loro funzione si esaurisca nei disegni di progetto[4]. L'applicazione del porticato avvenne in tempi successivi[5], e provocò l'indignazione del Nigra per l'arditezza dell'arco ribassato, che tuttavia è coerente con la facciata ed il portale di ingresso[6].

Per quanto concerne i modelli sono stati evidenziati i suggerimenti derivati dalle architetture del Bernasconi[7]; senza escludere un riflesso culturale sembra tuttavia che il quadro di riferimento dell'autore sia piú vasto, specie per quanto concerne il trattamento degli spazi e l'invenzione statica, mentre il tardo repertorio decorativo non ha nulla in comune con Varese.

Nella storiografia sono emerse indicazioni, non documentate, secondo le quali il disegno architettonico sarebbe dovuto ai fratelli Giovanni Battista e Gerolamo Grandi, che affrescarono gli interni[8].

[1] F. BAGLIOTTI, *Le delizie serafiche del sagro monte di San Francesco del Borgo d'Orta*, Milano, 1670, p. 274. G. MELZI D'ERIL, cit. p. 209.

[2] Cosí chiamata nelle guide e nei disegni ottocenteschi di Giovanni Molli, cit.

[3] Il carico della lanterna sommato al carico della copertura, le spinte diagonali da essi generate ed il deterioramento per vetustà dei puntoni lignei, hanno determinato dissesti di grave entità che sono documentati dall'inizio del secolo. L'intera struttura ha subito rotazioni, maggiori presso i cornicioni, nulle alla base, secondo quattro linee di rottura che passano al centro delle absidi e della facciata: si vedano gli scorrimenti subiti dalla lapide commemorativa. Una ispezione alle fondazioni compiuta nel 1986 ha dimostrato che le stesse non sono inadeguate e pertanto è escluso che i dissesti siano dovuti al loro cedimento, come del resto appare evidente dall'analisi dell'andamento delle lesioni. Nel corso dell'ispezione è stato inoltre osservato un tubo di drenaggio intasato, messo in opera in anni recenti al di sotto del marciapiede ad opus incertum.

[4] I pluviali posati all'inizio del secolo e reintegrati negli anni Settanta interferiscono con sagome e cornici producendo un effetto complessivo di umiliazione dell'architettura.

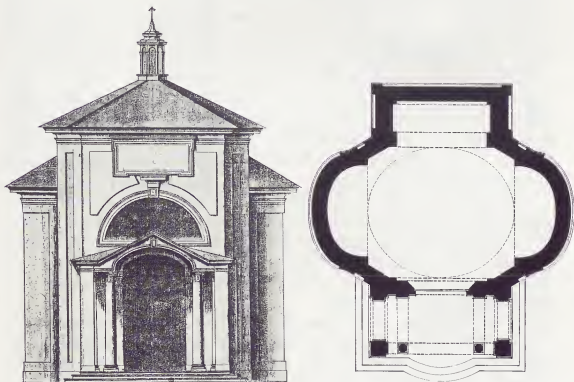
[5] Il *fuori appiombo* dei pilastri e delle colonne del porticato mostra che tale struttura fu coinvolta nel dissesto generale del monumento e che i cedimenti avvennero posteriormente alla edificazione. Il porticato era già presente nella seconda metà del Settecento (G. GEMELLI, cit. p. 86) tuttavia la base di una colonna in pietra d'Oira, consunta dal passaggio dei pellegrini, reca l'iscrizione a scalpello: «Fecit P.F. 179...».

Il grande serramento in facciata rilevato dal Goldhardt fu demolito intorno al 1950 e sostituito dall'attuale, la cui inadeguatezza è apparsa evidente nel corso dei recenti lavori di restauro e consolidamento.

[6] Carlo Nigra, cit. p. 20.

Il Nigra ebbe una formazione scolastica classica presso il Politecnico di Torino, come dimostrano i suoi progetti per le facciate delle chiese di Orta, Miasino, Domodossola, anche se, al tempo stesso, per l'esperienza di lavoro con il D'Andrade fu affascinato dalla cultura romantica e si applicò per l'intero arco della sua vita di studioso e professionista ai problemi del restauro di chiese e castelli medievali. Per la sua opera e la bibliografia si veda la presentazione di Anna Maria Brizio al lavoro postumo: C. NIGRA, *Castelli della Valle d'Aosta*, Aosta, 1974; ove, a p. 13 cita Alfredo D'Andrade come *il mio maestro*. Il suo atteggiamento nei confronti del razionalismo e del littorio fu di completa chiusura:... *in questi tempi di rivolgimenti architettonici... in un periodo cosí calamitoso come il nostro per l'architettura nostrana...* (C. NIGRA, *Orta barocca nel Novecento*, Novara, 1939, p. 3).

[7] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 209.

[8] C. NIGRA, *Il Sacro Monte...* cit. p. 21.

Tredicesima cappella della *Umiltà del Santo* (Rilievo del prospetto di Paul Goldhardt, 1908).

San Quirico

Il grande viale di accesso al Sacro Monte ha inizio, non a caso, presso la chiesa di San Quirico al cimitero, sull'antica strada che conduceva ad Orta fino all'Ottocento; similmente a Varallo l'ascesa si sviluppa a partire dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie. Le tappe dei pellegrinaggi, i nodi intermedi e gli incroci stradali erano un tempo segnati dalla presenza di edifici religiosi, cui il pellegrino faceva costante riferimento.

Il monumento trae origine da una cappella romanica distaccata dalla matrice di San Giulio all'Isola, ed è ricordato per la prima volta nel 1294, in un atto del notaio Aliano, residente all'Isola stessa, con il quale si investe un certo Marco Ardizolo di Orta abitante nelle case del Mugarello (Moccarolo) di un terreno con selva e prato nel luogo chiamato *del sasso di San Quirico sotto San Quirico*[1].

Alcuni paramenti murari, visibili all'esterno verso occidente, rimandano al secolo XII; sono altresí riconoscibili le soluzioni di continuità nelle strutture, dove si procedette nel Seicento e ancora nel Settecento agli ampliamenti ed alle sopraelevazioni. La stampa dell'Ozeni del 1624 prova l'esistenza di un campanile verso mezzogiorno; attualmente si osserva invece il basamento di una torre campanaria verso nord, la cui costruzione venne abbandonata.

Il monumento attesta lo sforzo edilizio compiuto dalla Comunità ortese mentre si procedeva al completamento della Fabbrica del Sacro Monte. La cappella romanica venne anche parzialmente interrata con muri di sostegno e spostamenti di terra verso occidente: ciò si ricava dall'esistenza di lacerti di affreschi quattrocenteschi ancora visibili presso la facciata, e una quota piú bassa rispetto alla soglia attuale.

I successivi ampliamenti verso levante trasformarono il San Quirico in una grande chiesa cimiteriale a tre navate (una delle quali fu inopinatamente occlusa da una quinta di sepolcri negli anni Trenta), coperta a capanna con la pietra beola locale. Il campanile incompiuto e la sacrestia, ai lati del presbiterio, conferirono all'edificio una pianta rettangolare, orientata a levante nello stesso modo della primitiva cappella[2].

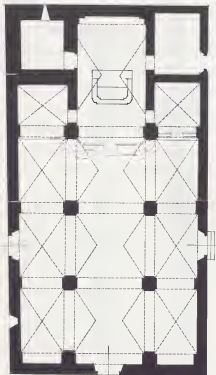
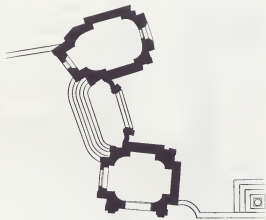
All'inizio del Settecento si provvide anche a costruire gli ossari barocchi, dotandoli di inferriate battute a Milano nel rione della «Balla» dal fabbro Domenico Ronzi; il cancello venne eseguito per ultimo nel 1721 dal fabbro ortese Gerolamo Rigola[3], dalla cui bottega pensiamo siano usciti anche i ferri battuti della Villa Bossi e di altre case ortesi coeve.

Il rilievo degli accessi permette di cogliere appieno la composizione tipica di un giardino rococò, dove la scenografia è perseguita anche a prezzo della

deformazione spaziale, come si verifica presso l'ossario di levante e nell'area posta tra il cancello e le fiancate dei manufatti medesimi.

[1] G. FORNASERI, M. G. VIRGILI, *Le pergamene di San Giulio d'Orta*, II, Torino, 1962, C., p. 134.

[2] Nel 1986 fu redatto un progetto di restauro, approvato dalle Soprintendenze ai Beni Archeologici, ai Beni Ambientali e Architettonici, ai Beni Artistici e Storici, che prevedeva lo spostamento dei colombari, il rifacimento della pavimentazione e saggi archeologici. È stata per ora realizzata una nuova pavimentazione nel presbiterio. La riqualificazione ambientale del monumento dovrebbe comprendere la rimozione delle sepolture addossate esternamente alle murature della chiesa e degli accessi, la trasformazione delle edicole funerarie che si affacciano al di sopra del muro di recinzione verso il viale di accesso al Sacro Monte.

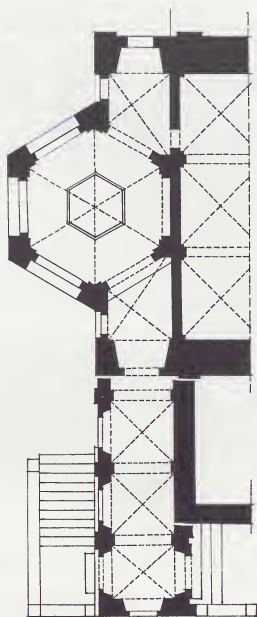
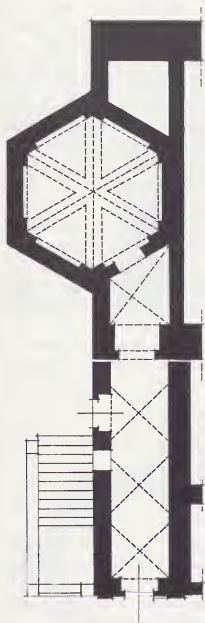
[3] R. VERDINA, *Il Borgo d'Orta, l'Isola di San Giulio ed il Sacro Monte*, Omegna, 1940. pp. 26-29.

Chiesa di San Quirico.

Ingresso del cimitero.

La trasformazione della Canobiana.
La cappella del Sultano (XIV). La Cappella Nuova.

La Fabbriceria poté intervenire sulla cappella del Canobio intorno al 1670, quando il Monte di Pietà di Novara ebbe esaurito i suoi impegni testamentari e venne meno l'obbligo di utilizzare l'edificio nei modi di una cappella gentilizia[1].

Il Bussola occupò dunque l'intero atrio dei pellegrini con il teatro della *Canonizzazione*, mentre il coro fu destinato alla stazione dei *Miracoli dopo Morte*, poi plasmata dal Rusnati: le due stazioni consentirono pertanto di costruire l'epilogo della vita del Santo. I diritti sull'altare furono trasferiti nell'attiguo oratorio di Sant'Antonio, costruito ad hoc in simmetria con la *Casa della Creta*; ma al tempo stesso si rese necessario rendere accessibile lateralmente le nuove cappelle mediante una struttura sufficientemente aulica, che sostituisse il sistema di scale interne realizzate da padre Cleto; in mancanza di specifiche documentazioni d'archivio riteniamo che il completamento del nuovo edificio si protrasse nel secolo successivo, per le cadenze rococò della composizione e dei decori[2].

Le gallerie sovrapposte, servite da due rampe simmetriche, simulano la fronte di un transetto collaterale al tempio principale (il santuario di Assisi); l'anonimo architetto sentí anche l'esigenza di mascherare la copertura della *Casa della Creta* con un setto murario di bel disegno. Sull'oratorio di Sant'Antonio si provvide infine a raccordare le facciate con una grande voluta a *rocaille*.

Verso la metà del Settecento appare sulle scene del Monte un ultimo generoso finanziatore: quel Bernardo Mina che la storiografia indica come *Portoghese*, che preferiamo credere un ortese emigrato per lavoro in quei lontani luoghi[3]. La cappella del *Sultano* fu giudicata *di tipologia architettonica tradizionalistica ed irrilevante*, anche sulla base dell'errato rilievo che ne diede il Nigra[4]. La concezione strutturale trae origine da un esagono con i lati maggiori che prevalgono ampiamente sui rimanenti; al prisma corrisponde uno spazio interno a base ellittica concluso da una cupola, che dunque è in palese contraddizione con il volume esterno. Il sistema si regge, piú che sui maschi murari ridotti a tamponamenti, su veri e propri contrafforti che assorbono le spinte incanalandole altresí su potenti muri di sostegno: per costruire l'edificio si resero infatti necessari scavi e riporti di terra che modificarono il percorso e resero altresí indispensabile la formazione di un piano seminterrato[5]. Percorrendo il viale che conduce all'Ospizio è possibile osservare dal basso l'affilato profilo del prospetto laterale, appena segnato da sobrie fasce decorative ed incassi, con finestre che furono in parte occluse dai frescanti a detrimento dell'architettura.

Diciottesima cappella, dell'*Apparizione Gloriosa*
(Rilievi delle piante di Paul Goldhardt, 1908.
Rilievo del prospetto di Giovanni Molli, 1805 c.).

Il monumento era completato dalle pitture in facciata, con le figure allegoriche dalla *Carità* e dello *Zelo*, ma un elemento di finitura non secondario era costituito dalla tinteggiatura, ormai quasi del tutto scomparsa, che metteva a confronto la fascia molera del fregio e dell'ordine di lesene con il violetto dei paramenti e – forse – due tonalità negli incassi[6].

Se già la cappella del *Sultano* preludeva al nuovo stile, la cappella Nuova detta del *Cantico delle Creature* rappresenta un segno prestigioso del Neoclassicismo ad Orta. Per sottrarsi alle spogliazioni annunciate, i Fabbricieri alienarono le proprietà acquisite e costruirono un'ultima cappella. È l'epilogo della Fabbrica: le opere, iniziate nel 1778 si interruppero sette anni dopo e l'edificio restò incompiuto.

Dell'architetto Giulio Francesco Santini di Lagna ci è giunto tuttavia un disegno di prospetto, che rivela i propositi nella loro interezza[7]. Egli concepí un edificio formato da due cilindri concentrici e traforati, divisi su quattro piani sovrapposti, con un terrazzo sormontato da un piccolo tempio e corredato di statue simboliche, al quale si perviene attraverso una scala elicoidale di grande effetto.

Essa doveva consentire di scorgere al tempo stesso la statuaria contenuta ed il paesaggio lacustre: a salire quei gradini non furono soltanto i devoti, ma anche i primi turisti inglesi e tedeschi, recando in mano, con il baedeker, il *Sacro Monte insegnato da Didimo Patriofilo*. La lanterna terminale ed il coronamento di statue su piú livelli non furono purtroppo eseguiti, ed i rivestimenti vennero meno nei piani inferiori; la Fabbrica si interruppe nel 1795 con il precipitare degli avvenimenti.

La cappella è preziosa per invenzione e composizione, figlia di quell'illuminismo che tanti guasti produsse ai patrimoni religiosi, e che impedirà una degna conclusione del progetto con statue e affreschi[8].

All'inizio del secolo il Goldhardt rilevò, traendone piacere, la pianta ed i particolari decorativi del tiburio, ignorando certamente l'esistenza del disegno originale[9].

In anni recenti la Municipalità ortese, retta dal Sindaco Giancarlo Badò, propose di *portare a compimento la costruzione nelle sue linee originali... e di dedicarlo ai caduti per la Patria...* concludendo in tal modo il *Viale della Rimembranza*[10]. L'ampia discussione che ne seguí non portò ad alcun esito immediato, ma sfociò nel 1980 in un corretto restauro della cappella[11].

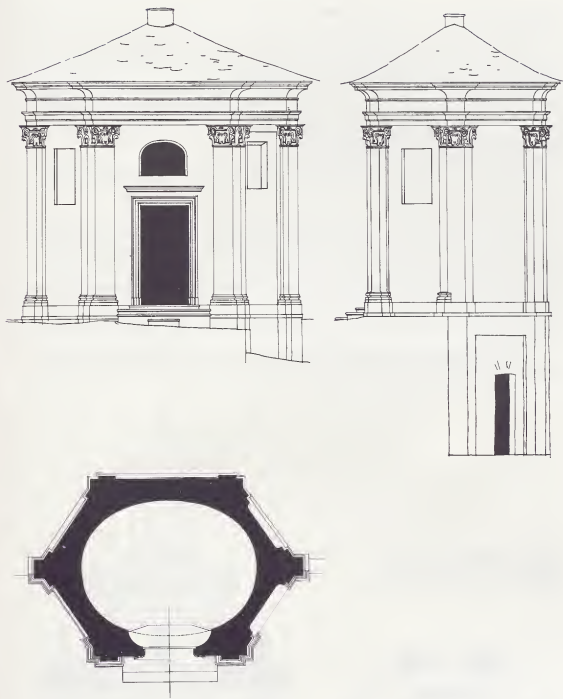
[1] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 190.

[2] Si veda il disegno pubblicato da E. PELLEGRINO, *Il Sacro Monte*... cit. p. 55.

[3] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 215. L'attribuzione del Melzi deriva da un documento da lui consultato presso l'archivio parrocchiale di Orta San Giulio.

[4] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 215. C. NIGRA, cit. p. 21. Anche in questo caso, come per la cappella della *Morte del Santo*, il Nigra restituí una pianta formata da un esagono regolare; ci sembra che venga con ciò dimostrato in quali equivoci possa indurre un rilievo scorretto ed il contributo di comprensione che discende dalla disponibilità di una pianta per gli organismi architettonici.

[5] La volta del piano seminterrato reca le tracce dei casseri e della paglia che veniva loro sovrapposta al fine li regolarizzare il getto del conglomerato.

Le analogie, evidenti sulle piante rilevate, degli sguinci presso gli ingressi delle cappelle Quattordicesima e Sedi-

Quattordicesima cappella, del *Sultano d'Egitto*.

cesima, fanno supporre che lo stesso architetto intervenne a modificare, intorno al 1755, la facciata della stessa cappella del *Ritorno ad Assisi*.

[6] Ampie tracce di colore sono visibili verso oriente e verso sud. La cappella del *Sultano* è chiamata *nuova* sui rilievi Giovanni Molli conservati nel Fondo Molli presso la Fondazione Marazza di Borgomanero. Esisteva un *modello in creta* della Cappella Nuova presso il *Romitorio*, come è attestato in un atto rogato nel 1762: F. MATTIOLI CARCANO, *La cura e la custodia del Sacro Monte attraverso i tempi*, in «Il sacro Monte d'Orta e San Francesco nella storia e nell'arte della Controriforma, cit. p. 175. L'ampliamento del vicino Ospizio di San Francesco, realizzato nel secolo scorso, ha provocato danni di non lieve entità alla cappella del *Sultano* a motivo delle acque sversate dalla copertura sui paramenti murari della fronte sud-est. L'impregnamento della muratura ha in tal modo prodotto il disfacimento di tre busti di statua applicati in aderenza alla parete interna; altri effetti perversi si sono aggiunti con la fatiscenza dei pluviali e dei canali di gronda applicati dall'inizio del secolo.

[7] Pubblicato da E. PELLEGRINO, *Il Sacro Monte*, cit. p. 58.

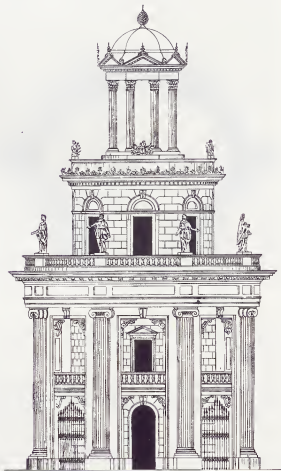
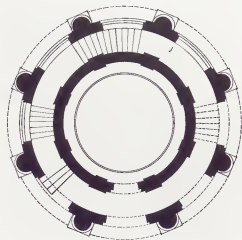
[8] Nello *Stato delle Anime* della parrocchia di San Maurizio per l'anno 1749, presso la Frazione di Lagna è registrato in *Iulius Franciscus Santini pater familias, absens* di anni 35. Dunque l'architetto avrebbe iniziato la cappella Nuova all'età di 74 anni. (La ricerca è stata effettuata da Simona Pinto nel 1986).

[9] P. GOLDHARDT, cit. p.60, f. 53.

Lo studente di ingegneria Paul Goldhardt compí il *gran tour* in Italia rilevando e fotografando le cappelle dei Sacri Monti di Varallo, Orta e Varese. La sua dissertazione di laurea, stampata a Berlino nel 1908, ebbe come relatori presso la Technischen Hochshule di Dresda i Professori Fritz Schumacher, autore di pubblicazioni su Leon Battista Alberti, responsabile di importanti interventi di pianificazione ad Amburgo e Colonia, ed il Prof. Cornelius Gurlitt, storico dell'arte barocca presso la stessa Università. Dalle ricerche compiute nel 1987 da Anne Bultmann presso la Biblioteca Universitaria di Francoforte, collegata con le principali biblioteche universitarie tedesche, non risulta che P. Goldhardt abbia pubblicato altre opere nella sua vita.

[10] Deliberazione del Consiglio Comunale di Orta San Giulio n. 43 del 29/12/1962 e successive trasmissioni alla Soprintendenza ai Monumenti del 16/3/1963 e 27/11/1964; progetti redatti dal Geom. G. Gemelli; altro progetto redatto da A. Molli.

[11] Un restauro esemplare della Cappella Nuova è stato effettuato nel 1981 dalla Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici del Piemonte con direzione lavori di F. Ormezzano. F. ORMEZZANO, *La cappella Nuova del Sacro Monte*, in «Il Sacro Monte d'Orta e San Francesco...», cit. pp. 109-114.

Cappella Nuova: progetto della fronte di Giulio Santini (da E. Pellegrino, 1982); rilievo della pianta di Paul Goldhardt, 1908).

L'itinerario della scenografia

Angelo Marzi

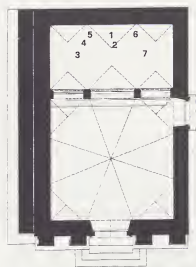
Il Prestinari, i Fiammenghini, il Morazzone

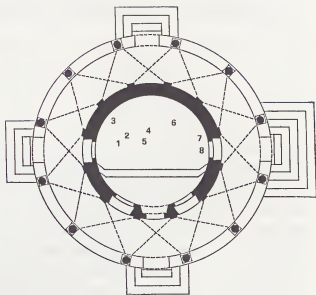
A partire dal 1604 il Vescovo Bescapé impegnò la Fabbrica di Orta nel completamento degli interni sull'esempio di Varallo; padre Cleto nel corso della sua visita aveva potuto rendersi conto dell'organizzazione del lavoro colà predisposta con i fratelli D'Enrico. La cappella prescelta per la sperimentazione non poteva che essere la Terza, dove il controllo sarebbe stato esercitato anche in virtú della committenza diretta, mentre la Fabbriceria era esautorata nelle funzioni di reclutare, patteggiare e retribuire. La cappella del Vescovo, allestita con statue ed affreschi, doveva inoltre funzionare, nelle intenzioni, come un modello per gli interventi successivi. A tale scopo furono dunque emanate direttive specifiche, come appare dalla lettera del febbraio 1605[1].

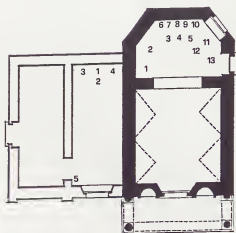
Cristoforo Prestinari giunse ad Orta da Milano chiamato da Cleto[2]. Proveniva dalla Fabbrica del Duomo, dove per ragioni di indole (ma forse per le gelosie suscitate) dovette lasciare le opere intraprese. Negli anni successivi si provvide a costruire la *casa della creta* perché potesse disporre sul posto di una piccola fornace; gli vennero anche forniti alloggio e corredo di grande modestia, come appare dalle annotazioni del tesoriere: ...*Adí 14 giugno* (1606) *l'apresse robe dal Sig. R. Capitolo di S. Giulio consignate al Sig. Cristoforo Prestinari statuario per servirsene in sui bisogni mentre lavora qui per servizio della fabricc.: un letto di piuma di tela, un tavolino di robbia, una padella et una paletta, un bernazo con la moia, una coperta di lana rotta, un pelotto da letto alquanto rotto, due tovaglie assai usate, quattro mantili, quattro lenzuoli, due sarviette, un pagliericcio di tela, un candeliero e una cazola*...[3].

L'analisi di progetti e realizzazioni, specie per quanto attiene la composizione spaziale della statuaria, effettuata secondo le sequenze storiche individuate nella storiografia[4], contribuisce alla definizione del grande disegno concepito dal Vescovo novarese, fornendo al tempo stesso una piú completa conoscenza dei contenuti artistici e delle stesse procedure che si stabilirono.

Se, come si vide, l'architetto ai tempi del Canobio forní un disegno di massima per la scenografia e la distribuzione della statuaria (come fece peraltro l'Alessi a Varallo), nessun elemento documentario fa ritenere che egli intervenisse nei progetti del Prestinari, a quest'ultimo interamente dovuti; a padre Cleto sembra affidato piuttosto un compito di direzione lavori, che si estende alla verifica tecnica degli allestimenti e delle opere di fabbri e intagliatori.

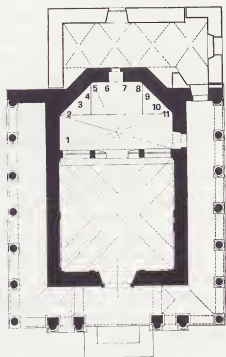
Le sette statue plasmate per la Terza cappella della *Rinuncia* trovano il loro fulcro nella figura del Vescovo di Assisi che accoglie il Santo: questi volge le spalle al padre ed anche ai pellegrini[5], che sono indotti a partecipare in prima persona all'atto di umiltà. Nel progetto concepito preventivamente San

Terza cappella *Della Rinuncia ai Beni del Mondo*

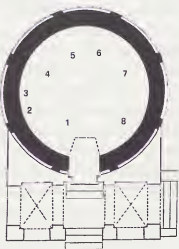
1 Vescovo di Assisi
2 San Francesco
3 Padre di S. Francesco
4 Notaio
5 Notabile
6 Curiale
7 Paggio

Quindicesima cappella *Delle Stigmate*

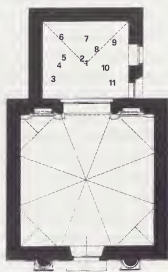
1 Lucertola
2 Cane
3 Cane e cinghiale
4 Tartaruga
5 Rana
6 San Francesco
7 Frate
8 Coniglio

Seconda cappella *Della Vocazione*

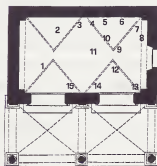
1 Cavallo
2 Gentiluomo
3 Cane
4 Cane
5 Lepre
6 Angelo
7 Angelo
8 Crocefisso
9 Angelo
10 Angelo
11 Cane
12 Cane
13 S. Francesco

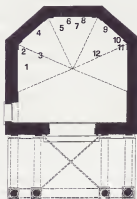
Oratorio dell'Addolorata:

1 Madonna Addolorata
2 Cristo Deposto
3 Angelo
4 Angelo
5 Busto di Giacomo Righetti

Undicesima cappella *Dell'Indulgenza Concessa Divinamente*

1 San Francesco
2 Angelo
3 Angelo
4 Angelo
5 Angelo
6 Madonna
7 Gesù Cristo
8 Angelo
9 Angelo
10 Angelo
11 Angelo

Dodicesima cappella *Della Conferma della Regola*

1 Frate
2 Frate
3 Frate con bastone
4 Frate
5 Frate con libro
6 Frate Elia Bombarone
7 San Francesco
8 Frate

Prima cappella *Della nascita del Santo*

1 S. Francesco bimbo
2 Donna con S. Francesco bimbo
3 Donna con calice
4 Madre di S. Francesco
5 Donna che sorregge la madre
6 Asino
7 Pecora
8 Nutrice
9 Cavallo
10 Donna con le vesti
11 Donna con paiolo

Quarta cappella *Dell'Ispirazione alla Vita Evangelica*

1 Sacerdote
2 Chierico
3 Nobiluomo
4 Nobiluomo
5 Prelato
6 Prelato
7 Ragazzo
8 Popolano
9 Damigella
10 Ragazzo
11 Bambino con cane
12 Dama inginocchiata
13 Pellegrino
14 Ragazzo
15 San Francesco

Quinta cappella *Del Principio dell'Ordine*

1 Mendico con bastone
2 Personaggio barbuto
3 Bambino
4 Cavaliere
5 Nobiluomo inginocchiato
6 San Francesco
7 Nobiluomo inginocchiato
8 Nobiluomo inginocchiato
9 Cavaliere
10 Personaggio barbuto
11 Personaggio barbuto
12 Paggio

Francesco è attorniato altresí da quattro personaggi del palazzo, mentre il padre Bernardone è in numero dispari ricoprendo un ruolo negativo: viene di conseguenza collocato ai margini della scena e l'asimmetria viene attenuata in fase di montaggio con l'avanzamento del paggio verso la grata lignea.

Negli stessi anni pervengono al Monte i pittori fratelli Giovan Battista e Giovanni Mauro Della Rovere, detti Fiammenghini, conosciuti dal Bescapé e da lui pertanto reclutati[6]. Affrescano l'atrio con storie parallele alla scena centrale, suddividendo le pareti in episodi rigorosamente definiti ancora dalle istruzioni, mentre volte e lunette sono occupate da decorazioni e figure allegoriche. Nel vano della statuaria il loro compito è ben diverso, poiché deve essere allestito un fondale scenografico che tenga conto dell'azione plastificata dallo statuario. E il risultato è di grande interesse, per le finte architetture e gli sfondati con figure umane su piani diversi, che si svolgono a commento dell'episodio avvenuto nel grande palazzo di Assisi; quest'ultimo viene enfatizzato a dismisura, quasi fosse la residenza di un pontefice. Per la scenografia pertanto il modello di riferimento è a Varallo, dove i fratelli D'Enrico completavano, negli stessi anni, le cappelle poste nella *Piazza dei Tribunali*, mentre il prototipo è contenuto nelle prime stazioni sceneggiate da Gaudenzio Ferrari.

Nel febbraio del 1604 il Bescapé scrive ancora al Castellano della Riviera: *... fate che i padri cappuccini o altri piglino ordine da ms. Giulio Maffioli di fare le sue statue, fornite che siano le nostre...*[7]. Il Vescovo tende dunque a forzare i tempi perché si stabiliscano i patti tra committente, Fabbriceria e statuari, coinvolgendo gli stessi Padri francescani perché lo rappresentino; alla Fabbriceria si assegna ancora un compito limitato ed esecutivo.

Il progetto della cappella Quindicesima è vincolato all'episodio della Verna, nel quale il Santo è accompagnato da un solo frate per suo desiderio; si aggiungono pertanto alcuni piccoli animali, a simulare le rupi del monte. Le guide provano che il serafino dipinto sulla volta in rappresentanza di Cristo era posto in contatto diretto con San Francesco da cinque corde, con la funzione di visualizzare la proiezione delle stigmate sulle mani, il costato, i piedi del Santo, in accordo con l'iconografia tradizionale popolare[8]. Il congegno venne eliminato in tempi recenti, e rimase travisato il senso della rappresentazione[9].

La scenografia aveva dunque imposto un rapporto di lavoro e di progetto tra frescanti e statuari: ma nel 1783 il Donino sostituí il paesaggio dei Fiammenghini con un ambiente di arcadia e di rovine montane, occludendo altresí le finestre laterali predisposte dall'architetto, al fine di impreziosire ulteriormente il fondale con una pleonastica marina.

Nella cappella Dodicesima dell'*Approvazione della Regola*, come si vide, l'invaso cilindrico e l'emergenza rocciosa furono predisposti da padre Cleto in funzione della scena teatrale del monte Colombo. Il progetto degli artisti è simile ma piú complesso, rispetto alle *Stigmate*, poiché il Santo dialoga in sequenza con due interlocutori: il Cristo in cielo (e pertanto Francesco è ancora collocato sulla destra dell'osservatore) e la delegazione di frati che contesta

la rigidità della regola stessa, distribuita a ventaglio di fronte al Santo medesimo, protagonista dell'azione. Anche qui il Cantalupi intorno al 1772 si sovrappose agli affreschi originali del Monti[10] con una fastidiosa visione naturalistica che deriva da una manierata trasposizione del Rococò internazionale.

Anche la Prima cappella della *Natività* era stata concepita dall'architetto per accogliere la statuaria in forma di presepio, in un ambiente stretto e angusto, che doveva evocare la stalla di Betlemme. Le istruzioni ed il contratto fissarono presumibilmente il numero di undici statue, con il Bimbo, la madre, sei donne e tre animali da disporre sul fondale, accanto alla greppia.

Il piccolo San Francesco viene posto dunque nel fulcro compositivo, in braccio a una donna; le rimanenti statue fanno corona secondo un ordine che è ancora normato dalla simmetria, appena dissimulata in fase di montaggio. L'equilibrio dell'impianto si manifesta inoltre nella distribuzione dei volumi disposti in modo che convergano sul Bimbo, con le donne in piedi sui lati ed il bel cavallo, un po' improbabile, che sovrasta contro la parete. Il pittore ortese Monti, evidentemente chiamato dalla Fabbriceria, adeguandosi ai modelli dei Fiammenghini, riveste con un paramento rustico il vano della stalla, introducendo alcune figure che si affacciano a *trompe l'oeil* da una finta porta, in sintonia con la statuaria. Gli affreschi dell'atrio non incontrarono tuttavia il favore del Vescovo a motivo di talune incongruenze contenute nelle storie[11]: ne nascerà un conflitto con i Fabbricieri medesimi, per le competenze nell'assegnare le commesse.

La cappella Seconda della *Vocazione* fornisce un esempio documentato dell'organizzazione e dei tempi di lavoro in assenza di eventi imprevisti: a partire dalla costruzione avvenuta nel 1606, un anno ciascuno richiesero l'opera del Prestinari (1607), dei Fiammenghini (1608) e degli artigiani che misero in opera la transenna e la vetrata (1609)[12]. Lo scultore applicò con staffe alla parete le statue del Crocifisso che parla al Santo sorretto da quattro angeli (la scena a terra è dovuta ad un completamento del Bussola, che sostituí, si presume, anche la statua di San Francesco).

Lo schema compositivo è retto pertanto ancora una volta da una rigorosa simmetria; ai frescanti è lasciato il compito di predisporre lo scenario con la corte celeste ed il paesaggio di San Damiano[13].

Nella cappella Undicesima dell'*Indulgenza concessa divinamente* il progetto scenografico era condizionato dalla presenza dell'altare voluto dal Martelli; il Prestinari ripeté dunque lo stesso impianto della *Vocazione*, collocando le statue frontalmente in aderenza alla parete del coro. Il Santo dialoga con esse in primo piano, affiancandosi al celebrante; al Cristo ed alla Madre, assisi al centro dell'altare, si aggiungono quattro angeli per parte ad altezze decrescenti. L'esito è dunque scontato, povera l'invenzione, anche se viene soddisfatta la norma della simmetria ritenuta dallo statuario generatrice di equilibrio ed armonia compositiva. Il tema stesso che doveva essere svolto nella chiesa assisiate della Madonna degli Angeli non poteva che vanificare l'episodio nella sua restituzione teatrale, e la cornice scenografica produsse l'annullamento dell'azione.

Le vicende relative alla committenza degli affreschi sono note: la Fabbriceria proteggeva un pittore locale, il Monti, parente del tesoriere, giudicato inadatto all'opera dal Bescapé. Il Moncalvo, interpellato per imposizione del Vescovo stesso, rinunciò all'incarico, e venne il Morazzone con il compito di affrescare l'atrio, mentre al Monti fu imposto di campire gli spazi vuoti alle spalle del gruppo plastico, opera per la quale il Morazzone, presumiamo, non aveva interesse alcuno[14]. Il compromesso sembra dimostrare che lo stesso Bescapé annetteva maggiore importanza alla illustrazione delle storie parallele, in linea con i criteri didattici controriformistici, piuttosto che all'allestimento scenografico.

Il Morazzone non ebbe pertanto l'opportunità di confrontarsi e dialogare con la statuaria,come fece a Varallo presso la cappella dell'*Ecce Homo* e in altre occasioni a Varese[15]. Del resto altri impegni prestigiosi lo attendevano, come si desume dalla sua lettera dell'ottobre 1616 diretta a un nobile romano, nella quale afferma che ... *fra poco credo partirmi da qui... ho fatto intendere a questi signori fabbriceri che mi apparecchiano il mio avere, qual hanno risposto che è di dovere, ma il darmi sodisfazione è a loro difficultoso per non ritrovarsi la comodità del denaro, ma che bene erano creditori d'una certa somma di denari della comunità di Palestro* (già dell'abate Canobio) *che potendogli scotere non mi lasceranno impedito...*[16].

Intorno al 1610 il Prestinari plasmò le due statue che furono donate al Sacro Monte di Varese per la cappella dell'*Annunciazione*[17]. Esse furono collocate in un vano singolarmente allungato, e l'ambientazione fu risolta con un arredamento metastorico della casa di Maria.

Nel 1614 cominciò l'allestimento della cappella Quinta della *Vestizione*: come già per la stazione del Vescovo, sembra qui possibile rintracciare il metaprogetto sulla base del quale, pensiamo, vennero stipulati i patti contrattuali. Nell'abside predisposta da Cleto quale palcoscenico di un teatrino, il Prestinari colloca ancora una volta la statua del Santo al centro della parete di fondo e sull'asse dell'edificio, preceduta da tre nobiluomini inginocchiati: lo schema che si desume dal rilievo della statuaria è il seguente:

		SAN FRANCESCO		
NOBILUOMO INGINOCCHIATO		NOBILUOMO INGINOCCHIATO		NOBILUOMO INGINOCCHIATO
CAVALIERE				CAVALIERE
PERSONAGGIO BARBUTO				PERSONAGGIO BARBUTO
	BAMBINO		PAGGIO	
MENDICO				PERSONAGGIO BARBUTO

Fanno dunque ala nell'ordine due cavalieri e due personaggi barbuti, mentre al margine dello spazio centrale sono collocate le due figure minori del bambino e del paggio. Lo schema di base, retto dalla norma della simmetria, viene a questo punto complicato mediante l'avanzamento, sulla sinistra dell'osservatore, di un personaggio accessorio, materializzato nel mendico, che funge da tramite con i devoti, mentre i tre nobili inginocchiati davanti al Santo per essere sottoposti alla cerimonia della vestizione, subiscono, in fase di montaggio, una rotazione: due di essi vengono affacciati di profilo, il terzo è posto di scorcio accanto al fondale.

Dunque la simmetria, concepita come il cardine di una armonica composizione, è appena dissimulata nella fase esecutiva.

Poiché la cappella è priva di atrio, per disposizione vescovile le storie parallele furono affrescate da Giovan Battista Fiammenghino nei riquadri superiori, mentre la fascia inferiore partecipa ancora alla scena con numerose figure. Secondo i dati cronologici disponibili[18], il pittore ed i suoi aiuti eseguirono l'opera prima della collocazione delle statue: la circostanza appare del resto evidente dallo sfasamento dimensionale delle immagini affrescate, che risultano piú grandi dei manufatti plastici, in assenza di una puntuale regia che coordinasse nei dettagli la rappresentazione.

Gli intenti didattici che sacrificarono la fascia superiore stabilirono un pericoloso precedente: come si vedrà in seguito il fondale di talune cappelle verrà del tutto abolito.

Nella Quarta cappella dell'*Ispirazione*, allestita subito dopo la precedente[19], l'inconsueta architettura concepita da padre Cleto creò imbarazzo nello statuario, costringendolo ad abbandonare gli schemi progettuali fino ad allora adottati: divenne inevitabile sdoppiare la scena e svilupparla secondo un asse parallelo alla via processionale. L'altare con il celebrante e San Francesco furono dunque collocati a ponente, gli astanti a levante.

Come si vide, le osservazioni del Vescovo si limitarono alla raccomandazione di ricavare un vano per la rappresentazione sufficientemente *capace* e non entrarono nel merito della progettazione della scena da agire: similmente nel 1605 aveva ordinato a Varallo che *tenendo la cappella seguente piú ampia* (l'artefice Giovanni D'Enrico) *l'acomodi per rappresentarsi Pilato che mostra il Salvatore dicendo Ecce Homo...*[20]. Tuttavia nel 1602 aveva già scritto agli stessi Fabbricieri di Varallo: *...ci par bene che non si cominci opera di scultura o pittura, se prima oltre alla forma havuta da noi di quello che si ha da fare in scrittura non si fa ancora il disegno secondo essa scrittura nel quale potiamo vedere gli abiti, ed altre cose piú direttamente...*[21]. Ma il progetto compositivo dello scultore non fu verificato a priori nella Quarta cappella di Orta, poiché, avendola visitata di persona, il Vescovo rilevò l'incongruenza dell'altare rivolto a ponente anziché a levante secondo la tradizione e pretese che la scena fosse ribaltata nel verso corretto[22]: ciò che avrebbe comportato il rifacimento di alcune statue, plasmate in funzione del progetto iniziale.

Forse per tali ragioni il montaggio della statuaria non fu completato e si

protrasse negli anni che seguirono la morte del Bescapé medesimo; gli stessi Fiammenghini presumibilmente non ebbero l'incarico di affrescare, e la Fabbriceria poté finalmente imporre il pittore Monti, disponibile in ogni circostanza, il quale suddivise le storie e la scenografia secondo la ripartizione della Quinta cappella[23].

La tormentata vicenda della cappella dell'*Ispirazione* presenta altre incognite: secondo il *giornale A* della Fabbrica è attestata la presenza di sei statue del Prestinari, le cui opere furono liquidate nel 1616, mentre le rimanenti nove sono citate soltanto negli atti di visita del Vescovo Volpi del 1629[24]. In effetti alcune di esse non sembrano plasmate in funzione della cappella (un giovane astante volge le spalle all'altare) e sono forse il risultato di una addizione posteriore: l'attenta analisi dei materiali e delle tecniche impiegate potrebbe fornire elementi di giudizio decisivi[25].

La cappella Sesta della *Missione dei frati* fu l'ultima allestita dal Prestinari nel 1619. Nell'abside il Santo è attorniato da sei frati, che si dispongono a ventaglio ascoltando la sua parola: formano dunque un gruppo statico, risolto con grande semplicità progettuale, cui si contrappone la drammatica scena del Bussola, che intorno al 1660 occupò interamente l'atrio dei pellegrini.

I Dalla Rovere integrarono l'azione della statuaria nella fascia bassa, affrescando nel semicatino l'episodio di Gesú che invia i discepoli a predicare e spezzando l'effetto scenografico.

Lo statuario morí in solitudine ad Orta nel 1623 e la Fabbriceria anticipò le spese per il funerale e l'inventario dei mobili[26]. Un atto notarile rinvenuto dal Papale[27] attesta che dodici anni prima egli aveva acquistato dai Fabbricieri medesimi, con il consenso del Bescapé, una masseria posta nella vicina Legro, giunta in eredità al Monte con la morte del Martelli: in tal modo si era garantito per i ritardati pagamenti delle sue prestazioni[28].

[1] *...mi è stato caro d'intendere che sia ritornato quell'artefice; operate che seguiti nel lavoro con diligenza conforme all'Istruttioni che si mandò ...* C. BESCAPÉ, *Lettere episcopali*, vol. XVIII, p. 107, lett. 143; G. MELZI D'ERIL, cit. p. 126.

[2] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 128. A. Varallo aveva già operato un Michele Prestinari di Lugano (si veda il saggio che precede di S. Stefani Perrone). Un Giovanni Prestinari scultore appare in una annotazione del tesoriere Monti; sarebbe stato presente ad Orta nel 1623: R. VERDINA, *Cristoforo e Giovanni Prestinari, statuari al Sacro Monte*, Boll. Stor. Prov. Nov., LVIII, 1, pp. 44-46.

[3] P. M. MANNI, cit. p. 15.

[4] Da Enzo Pellegrino, e, con maggiori approfondimenti, dal Melzi.

[5] Le immagini fotografiche contenute nelle Guide, in particolare in P. M. MANNI, cit. p. 33, mostrano che la statua del Santo venne inopinatamente ruotata su se stessa nel corso di un restauro successivo agli anni Cinquanta.

[6] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 132.

[7] C. BESCAPÉ, *Lettere episcopali*, vol. XVIII, p. 107, lett. 143; G. MELZI D'ERIL, cit. p. 128.

[8] P. M. MANNI, cit. p. 32 e Guide successive.

[9] Sono visibili i fori di ancoraggio; è auspicabile che vengano ripristinate al fine di ricostruire la concezione originaria.

[10] L. A. COTTA, *Il Sacro Monte*...cit. p. 24.

[11] E. DEFILIPPIS, F. MATTIOLI, cit. p. 68.

[12] La lampada in ferro battuto, che pensiamo abbia costituito l'oggetto del pagamento ai fabbri, collocata presso la porta di destra, sembra dimostrare che le cappelle potevano essere illuminate dall'interno nelle ore notturne. Per il saldo al Prestinari: Arch. del Sacro Monte di Orta, *Giornale* A, f. 10; G. MELZI D'ERIL, cit. p. 140.

I Fiammenghini datarono gli affreschi: *Io. Baptista et Io./ Maurus S. a. Ruberius/ mediolanenses/ dicti Flammenghini/ pinxerunt anno/ 1608 die 9 octobris/.* P. M. MANNI, cit. p. 29.

[13] Il Melzi ritiene possibile una stretta collaborazione con lo statuario: G. MELZI D'ERIL, cit. p. 141.

[14] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 157.

[15] S. STEFANI PERRONE, *Giovanni D'Enrico*... cit. p. 133.

[16] G. NICODEMI, *Archivio Storico Lombardo*, LII, III-IV; E. PELLEGRINO, *La cappella della Madonna degli Angeli*... cit. p. 80.

Nel corso dei restauri del 1987, in un angolo della sacrestia annessa alla cappella XI fu rinvenuto un busto di Madonna, forse del Prestinari, poi trasferito per ragioni di sicurezza nei locali della biblioteca del Sacro Monte presso il conventino. Il grande armadio settecentesco che si trovava nella medesima sacrestia venne restaurato a spese del Comune di Orta San Giulio e rimontato presso il palazzo municipale della Villa Bossi.

[17] Archivio Storico Sacro Monte di Orta, *Giornale* A, ff 33, 36; G. MELZI D'ERIL, cit. p. 147.

[18] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 149.

[19] Archivio storico Monte d'Orta, *Giornale* A, ff 50, 64, 99; G. MELZI D'ERIL, cit. p. 147.

[20] C. BESCAPÉ, *Lettere episcopali*, vol. LXVIII, 113. S. STEFANI PERRONE, *Giovanni D'Enrico*... cit. p. 137.

[21] E. DEFILIPPIS, F. MATTIOLI, cit. p. 67.

[22] E. DEFILIPPIS, F. MATTIOLI, cit. p. 16.

[23] Il Monti di Orta era legato da vincoli di parentela con il tesoriere della Fabbriceria: G. MELZI D'ERIL, cit. p. 158. La Defilippis sostiene che gli affreschi devono essere a lui attribuiti anziché ai Fiammenghini.

[24] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 224, n. 160.

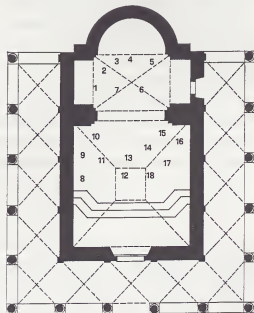
[25] C. VALAZZA, *Relazione sullo stato di conservazione delle statue e degli affreschi della quinta cappella del Sacro Monte d'Orta*, ds, Orta San Giulio, 1987, pp. 4-8. Il Valazza, avvalendosi della collaborazione di Sergio Bellosta per la redazione dei testi, negli anni 1986, 1987, 1988, con un finanziamento dell'Assessorato Regionale alla Cultura destinato a tale lavoro e per sollecitazione della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, eseguí una accurata analisi dello stato di fatiscenza per la totalità del patrimonio di sculture ed affreschi esistente, registrando anche i dettagli tecnici impiegati per la statuaria.

[26] Archivio Storico del Monte d'Orta, anno 1623, f. 3. G. MELZI D'ERIL, cit. p. 165.

[27] A. PAPALE, *Il Sacro Monte negli atti dei notai della riviera*, in: «Il Sacro Monte d'Orta e San Francesco...» cit. p. 243.

[28] Le piante delle cappelle recanti la collocazione delle statue numerate costituiscono una rielaborazione effettuata sulla base dei rilievi contenuti in: F. POLI, *Recenti restauri*... cit. pp. 185, per la cappella IX. Per le cappelle II, VI, X, XII, XV, XVIII, XIX, XX il rilievo è desunto dai grafici pubblicati dal restauratore C. Valazza e contenuti nelle relazioni citate sullo stato dei beni artistici. Per le cappelle I, III, IV, V, VII, VIII, XI, XIII, XIV, XVI, XVII, il rilievo della statuaria è stato effettuato da chi scrive in concomitanza con la redazione dei progetti di restauro architettonico negli anni 1984-1990. La classificazione delle singole statue è desunta, con variazioni, dal lavoro citato di C. Valazza, depositato in copia presso gli uffici dei Parchi e Riserve dei Sacri Monti di Orta, Crea e Varallo e presso l'Assessorato Regionale alla Cultura.

Sesta cappella *Della Missione dei Frati*

1 Frate
2 Frate
3 Frate
4 S. Francesco
5 Frate
6 Frate inginocchiato
7 Frate inginocchiato
8 Bambino storpio
9 Frate con tazza
10 Infermo
11 Infermo
12 Infermo
13 Frate
14 Frate con bastone
15 Frate con crocefisso
16 Dignitario
17 Gentiluomo
18 Indemoniata

I D'Enrico

La Settima cappella dell'*Approvazione della Regola* fu affrescata a partire dal 1628 da Antonio Maria Crespi di Busto Arsizio, in assenza della statuaria. Ignoriamo chi prese l'iniziativa, in questi anni, di reclutare gli architetti e gli artefici delle opere interne. Completati gli affreschi, il Crespi morí, si presume per la peste del 1630[1]; nello stesso anno giunsero ad Orta gli statuari valsesiani, i fratelli Giovanni e Melchiorre D'Enrico con l'aiuto Giacomo Ferro, che operarono per piú di un decennio allestendo quattro cappelle.

Presso il Sacro Monte di Varallo era in corso la realizzazione del grande progetto voluto dal Bescapé, redatto dallo stesso Giovanni D'Enrico, per le piazze superiori ed il santuario[2]; il vasto impegno esercitato dalla famiglia di artisti, cui si aggiungeva Antonio D'Enrico detto il Tanzio, giustifica l'incarico ad essi affidato dalla Fabbriceria di Orta[3].

Dunque nel 1630 essi plastificarono le cinque statue della cappella Diciottesima, con l'*Apparizione di San Francesco* a Papa Nicolò III, collocata presso il *Sepolcro* voluto dal Canobio[4]; l'episodio, il numero esiguo di personaggi, l'ambiente costruito limitarono di fatto le possibilità di invenzione scenica, e la composizione si ridusse alla predisposizione di un cono visivo che fa capo all'angusta apertura dei pellegrini.

Maggiori possibilità di ostentare le capacità acquisite ebbero presso la cappella Settima dell'*Approvazione della Regola*, dove peraltro il Crespi aveva già provveduto ad affrescare l'intera superficie disponibile, compresa la fascia bassa, e il lavoro rivela pertanto un totale scollamento tra le opere predisposte da architetti, frescanti, plastificatori. Nella cappella dell'*Ecce Homo* di Varallo Giovanni e Melchiorre avevano potuto realizzare un progetto di ben piú ampio respiro, condizionando la scenografia del Morazzone[5]. Sfortunatamente non è possibile discernere, al tempo stesso, i tratti della regia che i D'Enrico impressero alla statuaria, poiché dopo il 1661 intervenne il Bussola con una consistente aggiunta di personaggi minori[6].

Nel 1640 l'allestimento della cappella Ottava del *Carro di Fuoco* si risolse in una esperienza senza dubbio avvilente per gli stessi artefici. L'edificio era stato predisposto con un invaso segnato da lesene e trabeazioni concluse da un'alta zoccolatura, che dovevano delimitare le campiture da affrescare con storie parallele; era dunque esclusa a priori, ancora una volta, una possibile integrazione tra i lavori di frescanti e statuari.

Il pittore incaricato, il valsesiano Cristoforo Martinoli detto il Rocca, anch'esso attivo a Varallo, ed i fratelli D'Enrico procedettero pertanto ignorandosi per la via rigidamente tracciata. Gli esiti deludenti si sommano ancora

con un plebeo carro di fuoco appeso alla volta, intagliato dall'aronese Bartolomeo Tiberino: se il metaprogetto era stimolante, perché legittimo figlio dei tempi barocchi, in assenza di un regista che coordinasse l'azione a partire dal disegno architettonico, le statue dei frati furono collocate in circolo lungo le pareti.

Come avvenne per la Settima, anche nella Nona di *Santa Chiara* il gruppo plastico formato da Giovanni D'Enrico e Giacomo Ferro fu smembrato e ricomposto, a distanza di vent'anni, dal Bussola, che vi aggiunse alcune statue[7]. Gli affreschi, forse dovuti al Martinoli[8], si coordinano con la Madonna e gli angeli applicati alla parete di fondo dai valsesiani, in ottemperanza alle prescrizioni vescovili che ci sono pervenute[9].

L'interno simula la chiesa della Porziuncola con le finte architetture che scandiscono fino a terra gli episodi secondari.

Le capacità dei D'Enrico, e in particolare di Giovanni, non poterono dunque dispiegarsi pienamente ad Orta e le regie furono in parte stravolte dagli interventi successivi. Eppure Giovanni fu, come è stato posto in luce[10], statuario di valore, architetto ed anche urbanista, e operò a Varallo per oltre quarant'anni in piú di venti cappelle, riuscendo a realizzare un grado di interazione tra le arti che compete con gli esiti raggiunti da Gaudenzio Ferrari nelle prime cappelle; anche il Tabachetti a Crea, nella cappella del Paradiso, era riuscito prima di lui a piegare efficacemente l'architettura adattandola alla rappresentazione interna, mentre operava in simbiosi con il Moncalvo[11].

La sua presenza ad Orta dal 1630 al 1642 pone un ultimo stimolante quesito: le cappelle Settima, Ottava, Nona, iniziate rispettivamente negli anni 1619, 1624, 1634 potrebbero derivare da progetti da lui elaborati? O almeno una di esse? Occorre prendere in esame i saggi di architettura che diede a Varallo, in particolare il santuario dell'Assunta[12], realizzato, e la proposta per la relativa facciata, pubblicata dalla Perrone[13]. Ma i caratteri progettuali delle cappelle di Orta non corrispondono in alcun modo ai lavori del D'Enrico: troppo diversa è l'articolazione spaziale degli interni, mentre la facciata discende da modelli consolidati, presenti nello stesso Sacro Monte valsesiano.

Semmai il Monte d'Orta diede un contributo nella opposta direzione, quando padre Cleto poté influire con il suo parere sulla sistemazione urbanistica progettata da Giovanni.

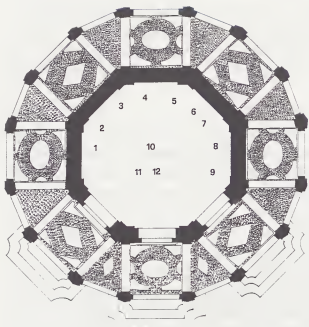
[1] G. MELZI D'ERIL, cit, p. 173.

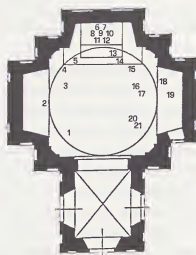
[2] Approvato in due riprese nel 1609 e nel 1614. Erano state completate le cappelle della *Prima Presentazione a Pilato* (1617), di *Caifas* e della *Seconda Presentazione a Pilato*, con la *Scala Santa* (1628). Le cappelle dell'*Affissione alla Croce* e della *Deposizione* saranno terminate nel 1637 e nel 1641: S. STEFANI PERRONE, *Giovanni D'Enrico*... cit. p. 140.

[3] Fino al 1982 i fratelli valsesiani erano indicati nella storiografia con il nome di Righi: è da ascrivere al Debiaggi, che seguí le orme del Cotta, l'esatta attribuzione e la scoperta della loro presenza sul Monte: C. DEBIAGGI, *Giovanni D'Enrico al Sacro Monte di Orta*, in «Lo Strona», VII, 1982, pp. 4-9.

[4] Il Melzi che rilesse con zelo i registri della Fabbrica attribuí con certezza la statuaria ai valsesiani, mentre la storiografia e in particolare le Guide la assegnarono ora al Prestinari ora al Bussola. G. MELZI D'ERIL, cit. p. 180.

[5] S. STEFANI PERRONE, *Giovanni D'Enrico*... cit. p. 133.

[6] Il Debiaggi osservò che la collocazione del Pontefice sul trono e la presenza del baldacchino richiamano per analogia le cappelle varallesi di *Gesú Condannato a Morte* (1609/1610), di *Pilato che si lava le mani* (1617) di *Gesú*

Ottava cappella *Dell'Apparizione del Carro di Fuoco*

1 Frate sdraiato
2 Frate inginocchiato
3 Frate sdraiato
4 Frate inginocchiato
5 Frate sdraiato
6 Frate inginocchiato
7 Frate sdraiato
8 Frate inginocchiato
9 Frate inginocchiato
10 S. Francesco sul carro
11 Cavallo
12 Cavallo

Nona cappella *Della Vestizione di Santa Chiara*

1 Mendicante
2 Nobiluomo
3 Frate
4 Frate
5 Frate
6 Angelo
7 Angelo
8 Angelo
9 Madonna
10 Angelo
11 Angelo
12 Angelo
13 San Francesco
14 Santa Chiara
15 Donna
16 Donna inginocchiata
17 Bambina inginocchiata
18 Nobiluomo
19 Nobiluomo
20 Bambino
21 Madre con bimbo

S. Francesco sul Monte Verna riceve le stigmate. (Xilografia. Bartolomeo Manini, 1628).

davanti a Caifas (1628 circa) e di *Gesú davanti ad Erode* (1628), allestite dai D'Enrico medesimi: C. DEBIAGGI, cit. p. 7. Nel 1634 nove statue vennero pagate dalla Fabbriceria ai D'Enrico (papa Innocenzo II, due cardinali, sei frati fra cui, pensiamo, il Santo). Presumibilmente altre sei furono da essi eseguite (G. MELZI D'ERIL, cit. p. 180; E. DEFILIPPIS, cit. p. 22). Il Bussola pertanto ne avrebbe collocate altre cinque: il rilievo mostra chiaramente che dovette procedere a riformare l'intera distribuzione, quantomeno presso la cancellata.

[7] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 201.

[8] Secondo altri ai Nuvolone: P. M. MANNI, cit. p. 45.

[9] L. A. COTTA, *Il Sacro Monte...*, cit. pp. 61-68 in appendice: *Istruzioni per le pitture della cappella IX*, 1642, Biblioteca della Fondazione Marazza di Borgomanero; Fondo Molli, ... *nella prima vi sarà la statua della B.V. Maria e nelle due parti laterali di questa cappelleta nel suo Cielo vi si dipingeranno varii chori d'Angeli con varii strumenti di musica...*

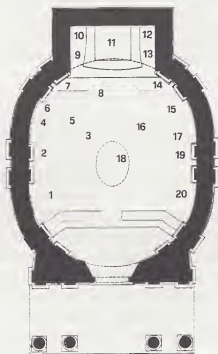
[10] S. STEFANI PERRONE, *Giovanni D'Enrico...* cit. p. 130.

[11] A. MARZI, *Il Sacro Monte di Crea, quaranta luoghi che vanno a lumaca ascendendo*, in «Le Rive», 3/4, 1991, pp. 89-94.

[12] P. GOLDHARDT, cit. p. 17 fig. 9.

[13] S. STEFANI PERRONE, *Giovanni D'Enrico...* cit. p. 145 fig. 4.

Diciottesima cappella *Dell'Apparizione gloriosa*

1 San Francesco
2 Papa Nicolò III
3 Cardinale
4 Segretario
5 Prelato

Settima cappella *Della Approvazione della Regola*

1 Armigero
2 Armigero
3 Frate inginocchiato
4 Paggio
5 Frate inginocchiato
6 Gentiluomo
7 Cortigiano
8 San Francesco
9 Cardinale
10 Cardinale
11 Papa Innocenzo III
12 Cardinale
13 Cardinale
14 Cardinale
15 Prelato
16 Frate inginocchiato
17 Frate
18 Frate inginocchiato
19 Armigero
20 Armigero

Il Bussola

A motivo di una spensierata gestione la Fabbrica del Monte, verso la metà del secolo, pervenne al collasso amministrativo: la situazione è ben delineata nelle note del canonico notaio Banchetti, recentemente pubblicate[1], cui fecero seguito gli opportuni provvedimenti del Vescovo Tornielli[2].

Per quasi vent'anni i nuovi allestimenti rimasero in tal modo sospesi. Risanati i conti, fu chiamato ad Orta lo statuario Dionigi Bussola, che operò altresí presso i Sacri Monti di Varese, Domodossola, Varallo, e nel 1665 fu ospitato con la famiglia al completo, avendo la Fabbriceria noleggiato *quattro letti, lenzuoli, cusini e paiazzi...*[3].

Poiché la Seconda cappella della *Vocazione* appariva eccessivamente modesta, fu anzitutto invitato a integrare la essenziale rappresentazione del Prestinari. Il Bussola dunque introdusse, in subordine, l'enigmatica figura del gentiluomo colto nell'atto di tirare con violenza le briglie di un cavallo, quattro cani e una lepre. Forse l'uomo è lo staffiere del Santo e dunque l'azione appare sdoppiata; nello stesso modo si procedette per la Sesta cappella della Missione dei Frati, dove i Fabbricieri chiesero allo scultore di animare lo statico gruppo del Prestinari medesimo, la cui invenzione dovette sembrare incompleta. All'episodio con il quale il Santo trasmette l'ordine, viene pertanto aggiunto, in sequenza, lo sviluppo del soggetto, e i frati agiscono dunque presso una umanità variegata di infermi e lebbrosi colti nel gesto di ostentare la loro disperazione: non solo il Bussola pensò di animare, in primo piano, le statue plasmate, ma le contrappose deliberatamente alle esistenti recuperando queste ultime in una regia del tutto mutata, evidenziando altresí le figure dell'ossessa e dello storpio, destinate a provocare una intensa emozione nei devoti.

E la ventata di riforma barocca delle rappresentazioni non risparmiò le cappelle dei D'Enrico, che pure erano state allestite in tempi recenti: in particolare è interessante l'analisi della composizione presso la Settima cappella dell'*Approvazione della Regola*, dove si sovrappongono le regie dei valsesiani e del Bussola.

La distribuzione procede qui per gruppi di statue e non piú per giustapposizione di singoli elementi plastici; il fulcro dell'azione è formato dal Santo al cospetto del Pontefice cui fanno ala quattro cardinali. Quattro frati inginocchiati e statici si interpongono tra il gruppo e la cancellata, volgendo le spalle ai pellegrini.

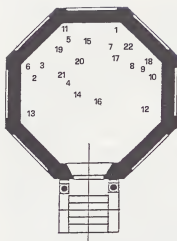
La pianta ellittica facilita la collocazione delle comparse, che formano a loro volta due gruppi di tre statue nelle quinte laterali. Quattro armigeri infine concludono con forza il montaggio in primo piano, ostentando picche e spa-

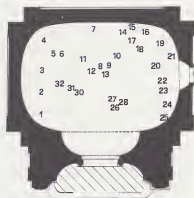
doni. Traspare una matrice di simmetria, che è forse da ascrivere ai D'Enrico, e venne fondamentalmente rispettata dal Bussola con le sue aggiunte, fra le quali certamente rientrano gli armigeri stessi.

Ignoriamo fino a che punto quest'ultimo intervenne ancora a modificare la distribuzione nella cappella Nona di *Santa Chiara*, dove peraltro si limitò ad aggiungere poche statue[4]: sul fondale è posto il fulcro del racconto, formato da San Francesco e Santa Chiara ai piedi dell'altare con la Madonna degli Angeli. Si aggiungono almeno quattro gruppi plastici diversi, composti da due e tre statue ciascuno; due personaggi sparsi, il mendicante senza gamba ed il gentiluomo, lasciano ampi spazi vuoti sulla sinistra di chi osserva, ed anche il baricentro del suolo è libero: dunque la matrice simmetrica ancora presente nella Settima cappella è scomparsa, e gli attori agiscono liberamente nello spazio riferendosi percettivamente (ma non tutti) alla scena principale. I lavori degli statuari valsesiani furono giudicati, forse con troppa durezza, *metafisiche bambole* e l'esito *anomalo e amorfo*[5]; tuttavia il progetto generale e la sua realizzazione, con la riforma introdotta dal Bussola, segnano indubbiamente un mutamento significativo nel teatro del Monte, che prelude ad ulteriori sviluppi.

Con la cappella Decima delle *Tentazioni* Dionigi Bussola poté svolgere autonomamente la sua regia, anche se in presenza di uno scenario preconfezionato dal Nuvolone con assoluta indifferenza per l'azione principale. In un ambiente agreste popolato dagli animali piú diversi (conigli, tassi, faine, capretti, cervi e anche un leone), il Santo viene tentato da tre orrendi demoni e da angeli ambigui e bisessuati, alcuni dei quali altro non sono, secondo le cronache, che diavoli travestiti. Nella scena agitata e convulsa i personaggi si dispongono frontalmente, occupando la scena intera, per contrastare la pesante interferenza dei pittori; vengono anzi introdotte, forse in tempi successivi, tre piante di agrumi in ferro battuto disposte negli spigoli del prisma ottagonale, con funzione di schermo della fascia bassa, ed il recupero scenografico appare riuscito: in mancanza di un coordinatore il Bussola ricorse pertanto agli artifici di un mestiere consolidato nei Sacri Monti piemontesi e lombardi.

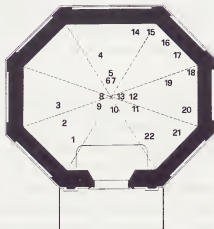
E un esito ancora piú complesso e avanzato raggiunse nella Sedicesima cappella del *Ritorno ad Assisi*, dove la messinscena poté essere costruita in assenza delle pitture. Il Bussola progettava, componeva e plasmava nella sua bottega di Milano, dopo aver preso visione degli spazi nei quali inserire le statue, come prova la lettera del 1672 al Capis, suo interlocutore presso il Calvario di Domodossola, cui era allegato, presumibilmente, un disegno:

Molto Ill.mo Sig. mio, io ho stabelita la disposizione della P.a Capella quale a mio giudicio io penserei che dovesse essere, grato anche a V. S. Li dirò il contenuto del sugetto. P.mo nel mezzo, cioè il Sig.re che abrassa et bacia la S.ta Croce con doi manegholdi che li metono la croce sopra le spalle, et un altro che li dà un pugno et tiri la corda in atto di farli frega al camino, con un personaggio a cavallo con una simia in gropa, ovvero si potrà introdure una dona in gropa, come a V. S. li parerà. Vi è un altro a cavallo che corre a far da locho alla turba et dar li ordini al Calvario, et per non fare cosa che sii fatta nell'altra, ho fatto un

Decima cappella *Delle Tentazioni*

1 Pianta di agrumi
2 Diavolo
3 Tasso
4 Faina
5 Tasso
6 Pianta di agrumi
7 Angelo
8 Coniglio
9 Coniglio
10 Coniglio
11 Pianta di agrumi
12 Cervo
13 Leone
14 Coniglio
15 Angelo
16 Capretto
17 Coniglio
18 Angelo
19 Diavolo
20 S. Francesco
21 Diavolo
22 Angelo

Sedicesima cappella *del Ritorno ad Assisi*

1 Cavaliere
2 Nobiluomo
3 Cavaliere
4 Stalliere
5 Cavallo
6 Soldato
7 Popolana
8 San Francesco
9 Asino
10 Popolano gozzuto
11 Frate
12 Nobiluomo
13 Bambino
14 Popolano
15 Bambino
16 Stalliere
17 Suonatore di violino
18 Mendicante
19 Cavallo
20 Nobiluomo
21 Negretto
22 Sciancato
23 Cane
24 Nobiluomo
25 Cane
26 Cane
27 Bambino
28 Bambino
29 Bambino
30 Bambino
31 Bambino

Diciassettesima cappella *Della Morte del Santo*

1 Frate inginocchiato
2 Frate che regge il saio
3 Nero
4 Frate con libro e candela
5 Bambino che gioca
6 Cane
7 Cane
8 Chierico
9 Frate che sostiene S. Francesco
10 San Francesco
11 Pia donna
12 Damigella
13 Sacerdote
14 Nobiluomo
15 Paggio
16 Paggio
17 Gentiluomo
18 Gentiluomo
19 Matrona
20 Damigella
21 Popolano con sacco
22 Damigella

cavallo che meni le due croci de ladroni, con un cavallo scarno che tiri et uno che batti il cavallo per affrettare al viaggio, con uno che comodi la croce... vi è un soldato con un servidore et un ghobo con un cesto con diversi stromenti per tal foncione. Mi è parso bene di non far piú ghossi per non destare piú colera a chi si sente offeso nell'altra et il tutto rimetto alla sua prudenza. Non ho voluto perder tempo a scrivere perché a me mi basta quello che ho fatto nelli modelli già esposti. Ho fatto il sito nella capella longa B.ia 10 et larga B.ia 9 sicché penso vi sarà pocha diferenza. E come vi sarà a tempo, se il nostro Sig.re darà vita, si farà quel tanto che V. S. li farà di ghusto. Et infine la riverisco come fa la mia signora Camilla alla sig. Angela Antonia. Di Milano il di' 25 Nov. 1672. Di V. S. a suoi comandi Dionisio Bussola[6].

Dunque il «sugetto», verificato dal committente sul disegno, veniva seguito da un progetto esecutivo e dalla realizzazione per parti, cui seguiva la cottura, il trasporto delle opere ed il montaggio in loco alla presenza dell'autore.

Nella cappella Sedicesima di Orta egli poté introdurre senza limiti e occhiuti controlli il suo repertorio di mendicanti, popolani gozzuti e sciancati che si agitano insieme a nobiluomini, stallieri, cani e cavalli rampanti. Questa composita massa di umani e di bestie si divide in gruppi tra loro distinti; il nucleo centrale si stringe intorno a San Francesco che procede sull'asino; altre figure sono coinvolte in azioni staccate, molte delle quali non si pongono in relazione con il gruppo del Santo: il cavaliere ed il nobiluomo a sinistra, il soldato con cavallo e stalliere sul fondo, i due distinti nuclei di bambini che giocano, mentre sulla destra i rapporti si frantumano in scene di fondale, e un suonatore di violino seduto a terra fa'parte per sé stesso.

Il Legnani, che venne dopo[7], affrescò una Assisi aulica e monumentale, con figure di cittadini coinvolti nell'episodio, realizzando, sia pure in una fase successiva, un bell'esempio di interazione con la statuaria. Anche perché, probabilmente, erano venute meno le dettagliate istruzioni per gli episodi paralleli a causa del protrarsi dell'opera nell'arco di un trentennio.

Una sorte diversa toccò alla Diciassettesima cappella della *Morte del Santo*, dove presumibilmente gli affreschi dei fratelli Nuvolone precedettero la statuaria del Bussola, come avvenne già per la cappella della *Tentazione*[8]. Ricorrono pertanto ancora una volta i grandi riquadri con le storie didattiche, divise da una partitura a grandi maglie che agisce a detrimento della scena principale: soltanto un armigero dipinto sulla sinistra ed una figura ormai illeggibile sulla destra si sovrappongono ai riquadri medesimi, stabilendo con intelligenza ed efficacia un rapporto minimo di consonanza. Al centro dell'invaso, in un singolare *transfert metastorico*[9] il Santo attende sorella Morte assistito da Elia, frati e sacerdoti, ma anche da Donna Iacopa de'Settesoli vestita di preziosi abiti seicenteschi, matrone e damigelle; sul fondale, disposti a semicerchio, paggi e gentiluomini. Mancano i personaggi popolari impiegati altre volte dal Bussola e la scena è statica, sospesa; soltanto un bambino con due cani si insinua, in movimento, al centro dell'azione, estraneo all'evento doloroso[10]. Come già nella cappella di Santa Chiara, presso la quinta di sini-

stra sono presenti dei vuoti, e lo spazio non fu del tutto occupato nel montaggio finale: tali vuoti sono pertanto voluti, e la composizione si equilibra in assenza degli artifici di simmetria impiegati nella prima metà del secolo.

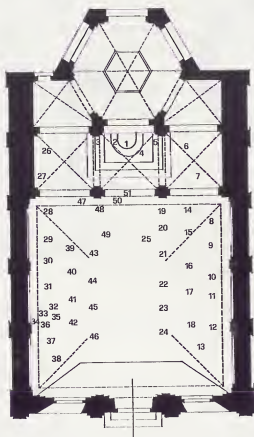
Nel 1670 (due anni prima della lettera al Capis) il Bussola si impegna a plastificare cinquanta statue per la cappella della *Canonizzazione* destinata a concludere il ciclo di San Francesco; il progetto per la Ventesima è dunque il maggiore realizzato sul Monte fino a quel momento[11]. L'atrio ed il presbiterio sono pensati come una fastosa aula conciliare, e la regia prende le mosse dal rito pontificale: la corte di Gregorio IX si dispone secondo la gerarchia canonica, con le file parallele di vescovi, cardinali, prelati, distribuite secondo il modello cerimoniale romano, con i rappresentanti della nobiltà ai piedi del soglio, dove il Padre Generale francescano, di spalle, postula per Francesco l'onore degli altari.

La composizione dunque è incardinata, di necessità, su di uno schema rigidamente simmetrico, ma l'azione si frantuma anche qui in episodi minori, con i prelati che conversano, si volgono, osservano incuriositi i pellegrini, ostentando paludamenti e mitre vescovili che ondeggiamento nelle pause della recitazione. Alle spalle del francescano due paggi recano colombe in un canestro, e sono colti nell'atto di attraversare la corsia centrale, sbilanciando l'equilibrio delle file; nel fondale di sinistra lo statuario introduce di proposito un gruppo a sé stante, con due cavalieri, un bambino e due teste barbute applicate alla parete, con la funzione di rompere ulteriormente lo schema iniziale; quattro guardie agitano infine armi e divise presso la cancellata, come avvenne già per la cappella Settima nelle aggiunte ai D'Enrico.

La complessità della macchina teatrale corrisponde pertanto al massimo sforzo artistico e di regia compiuto sul Monte, con il quale entreranno in competizione gli allestimenti delle tre ultime cappelle.

Il Busca a partire dal 1678 affrescò le pareti, costretto a confezionare ancora altri episodi nei riquadri superiori; presso la fascia bassa tuttavia popolò l'intonaco di scene figurate in subordine al lavoro del Bussola, e poté introdurre nel presbiterio due finte tribune con personaggi affacciati verso il trono papale[12].

[1] A. PAPALE, cit. pp. 233-235.
[2] L. A. COTTA, cit. pp. 51-54.
[3] P. M. MANNI, cit. p. 16.
[4] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 201; C. DEBIAGGI, cit. pp. 8-9.
[5] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 182.
[6] La lettera è pubblicata da: T. BERTAMINI, *Il Sacro Monte Calvario di Domodossola*, Verbania, 1980; pp. 14-15.
[7] G. MELZI D'ERIL, cit. pp. 195 e 214.
[8] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 192.
[9] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 201.
[10] Il libro (reale, non finto) tenuto in mano dal sacerdote con candela, presente nelle immagini delle Guide e anche nel lavoro del Melzi, si è presumibilmente smembrato e dissolto a causa dell'umidità esistente prima dei lavori di restauro del 1988.
[11] G. MELZI D'ERIL, cit. pp. 196, 201, 203.
[12] L'allestimento era completato con la coloritura del pavimento in cocciopesto a finte piastrelle, ora appena

percepibile nella corsia centrale. Secondo P. M. MANNI, che consultò attentamente l'archivio del Monte prima del 1946, nel 1683 sei statue vennero da Roma, ma forse si deve intendere: da Arona. Il complesso della statuaria sarebbe stato colorato anche dal Falconi nel 1692; restauri furono compiuti nel 1804 da Giovanni Traversa e nel 1821 dal milanese Carlo Antonio Ferrario, il quale firmò il suo lavoro sul dorso di una statua con il testo che trascriviamo, per le note contenute sui materiali e sui costi ma anche per ricordare coloro che operarono a Orta accanto ai maggiori artefici: *Carl'Antonio Ferrario / Milanese colorí e restaurò / tutte le statue delle 22 capele / in questo sacro Monte di / S. Francesco d'Orta l'anno / 1821. Per il tenuissimo prezzo / di L. 2500 di Milano essendo / a carico del pittore colori olio col / quale sono tutte dipinte biaca vernice / vitto, alloggio, e viaggi che / il tutto compreso importò L.1860 di Milano / rimanendomi di guadagno L. 640 / avendovi impiegato dieci mesi di tempo. / Se la bontà degli / osservatori mi assicura d'avermi / acquistato qualche onore in questo / lavoro su questo sacro Monte / la tenerezza di Padre mi / ricorderà sempre d'aver su / questo Monte stesso perduta / la più amabile delle figlie / Abigaille Ferraria di soli anni sei nata a Milano /.* P. M. MANNI, cit. pp. 75-76.

Ventesima cappella *Della Canonizzazione*

1) Papa Gregorio IX
2) Cardinale
3) Prelato
4) Cardinale diacono
5) Prelato con libro
6) Chierico
7) Chierico
8) Cardinale
9) Vescovo
10) Vescovo
11) Vescovo
12) Armigero
13) Armigero
14) Ambasciatore
15) Cardinale
16) Cardinale
17) Cardinale
18) Cardinale
19) Principe
20) Frate
21) Prelato
22) Prelato
23) Prelato
24) Prelato
25) Paggio
26) Prelato
27) Prelato
28) Cardinale
29) Vescovo
30) Vescovo
31) Vescovo
32) Cavaliere
33) Testa di uomo barbuto
34) Mezza testa di uomo
35) Bambino
36) Cavaliere
37) Armigero
38) Armigero
39) Cardinale
40) Cardinale
41) Cardinale
42) Cardinale
43) Prelato
44) Prelato
45) Prelato
46) Prelato
47) Principe
48) Principe
49) Paggio
50) Padre generale francescano
51) Rosone con la colomba dello Spirito Santo

Il Rusnati, Il Beretta

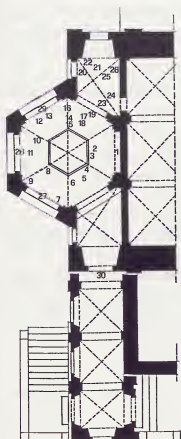
Quando nel 1682 il Busca ebbe terminato di affrescare la *Canobiana*, venne deciso il riuso del coro e fu affidato al gallaratese Giuseppe Rusnati il compito di realizzare la Diciannovesima stazione dei *Miracoli sul Sepolcro del Santo*. Lo spazio disponibile, a pianta esagonale, costituiva il coro della cappella plastificata dal Bussola, e recava già le statue di San Pietro, Davide e Salomone issate su mensole al di sotto della volta[1]; il braccio destro del deambulatorio partecipava altresí dello spazio maggiore, prestandosi ad un utilizzo in subordine rispetto alla scena. Quest'ultima si svolge intorno ad un sepolcro vuoto, che rimanda alla cappella sottostante ed alla primitiva sistemazione di padre Cleto.

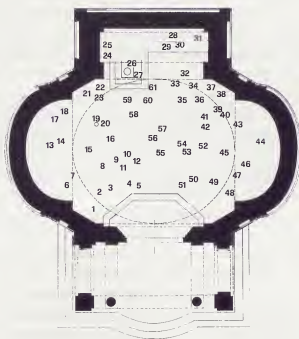
Il Rusnati, come il Bussola, plasmò la creta nella sua bottega milanese, e nel 1698 inviò diciannove statue[2]; nessuna documentazione è finora emersa per le rimanenti sette statue, che fanno parte integrante del complesso plastico: i tre busti di personaggi barbuti applicati alle pareti (secondo una tecnica che a Orta già il Bussola aveva impiegato nella *Canonizzazione*), fanno supporre che l'artefice abbia completato sul posto il suo lavoro, cuocendo la creta nella vicina fornace.

L'elevato numero di sculture deve essere posto in relazione alla floridezza della situazione economica, che permise negli ultimi decenni del Seicento di imprimere un impulso decisivo alla Fabbrica[3].

La regia dello statuario frammentò l'azione in episodi tra loro distinti, dove per casuale addizione il popolo dei risanati si stringe intorno al sepolcro-scurolo, nella scenografia del tempio perfezionato dal Busca. La recitazione non raggiunge i toni drammatici imposti dal Bussola nell'aggiunta alla cappella Sesta, dove il tema è analogo, tuttavia ogni gruppo è colto in atteggiamento dinamico, e si percepisce lo sforzo di diversificare tra loro attori e comparse.

Intorno al 1690 terminava la costruzione della cappella Tredicesima, destinata a rappresentare Francesco che per umiltà si fa condurre nudo per le vie di Assisi durante il carnevale, cosí come Cristo fu spogliato e deriso dinanzi al pretorio. Gli storici attribuscono ancora la statuaria al Rusnati, anche se è provata una collaborazione del luganese Bernardo Falconi, pagato dalla Fabbriceria nel 1692[4].

Ben sessantuno statue affollano gli spazi articolati della cappella, con l'evidente ambizione di competere con la messa in scena della *Canonizzazione*. Nel centro geometrico è posto ancora una volta il Santo, con la scorta di cinque frati che ristabiliscono l'asse visivo dell'abside orientale, negato dall'architettura. La massa delle comparse risulta estremamente varia come nella cappella

Diciannovesima cappella *Dei Miracoli dopo Morte*

1) Donna nera con cane
2) Matrona inginocchiata
3) Bambino
4) Personaggio con manto rosso
5) Infermo seduto
6) Personaggio con manto blu
7) Busto di personaggio barbuto
8) Dama inginocchiata
9) Personaggio con manto blu
10) Personaggio con manto giallo
11) Personaggio con manto rosso
12) Pellegrino
13) Pellegrino
14) Dama inginocchiata
15) Bimbo
16) Dama con manto verde
17) Dama con manto giallo
18) Bambino
19) Bambino
20) Armigero
21) Armigero
22) Armigero
23) Personaggio barbuto
24) Dama
25) Busto di personaggio barbuto
26) Busto di personaggio con turbante
27) Davide
28) San Pietro
29) Salomone
30) Busto dell'abate Amico Canobio

Tredicesima cappella *Dell'Umiltà del Santo*

1) Popolano
2) Popolano
3) Popolano
4) Bambino
5) Cane
6) Cavallo
7) Nobiluomo a cavallo
8) Fanciulla
9) Popolano
10) Armigero
11) Popolano seduto
12) Cane
13) Cavallo
14) Armigero
15) Stalliere
16) Cane
17) Popolana
18) Popolana
19) Carceriere sul palo
20) Carceriere
21) Popolana
22) Popolano
23) Bambina
24) Popolano
25) Popolano
26) Carceriere
27) Condannato
28) Donna nera
29) Popolano
30) Popolano
31) Popolano
32) Popolano
33) Popolano
34) Popolano
35) Cane
36) Popolano in ginocchio
37) Dignitario
38) Dama
39) Donna
40) Bimba
41) Armigero
42) Nano
43) Popolano
44) Popolano
45) Stalliere
46) Cavallo
47) Cane
48) Popolano
49) Armigero
50) Pellegrino sdraiato
51) Pellegrino sdraiato
52) Scimmia
53) Bambino
54) Dama
55) Frate
56) San Francesco
57) Frate in ginocchio
58) Bambino
59) Frate
60) Frate
61) Frate in ginocchio

che precede; si impongono in altezza cavalli e cavalieri disposti fra le quinte e due gruppi di carcerieri e malfattori, issati su forche e patiboli a indicare la piazza delle condanne, nel rispetto delle cronache e per analogia con il Golgota.

I personaggi potrebbero essere distinti per gruppi nel fondale e lungo le quinte laterali, ricavate nelle absidi semicircolari: tuttavia la scena è ingombra di episodi e azioni minori che occupano l'intero spazio disponibile e la visione dalla cancellata non è dunque retta da un'unica direzione percettiva: la scena varia a seconda del punto di osservazione, mentre pellegrini e popolani in primo piano fanno da tramite con i devoti.

I fratelli Grandi di Varese con le finte architetture, in collaborazione con il Bianchi per le figure, sostengono validamente gli statuari mediante prospettive monumentali che forniscono le pause necessarie al frastuono della massa in movimento; le storie aggiuntive appaiono marginali e non sovrastano la scenografia complessiva.

L'ultima cappella allestita nel 1756[5], a distanza di tempo dalla Tredicesima, fu quella del *Sultano*: essa risulta perfezionata in stretta collaborazione da frescanti e statuari, che firmarono congiuntamente[6].

Alla fine del ciclo di Orta quest'ultimo capolavoro rococò di integrazione delle arti consente di meditare a ritroso la storia della scenografia sul Monte, e rappresenta forse, con la *Canonizzazione* del Bussola, la piú alta espressione artistica raggiunta. In essa... *i personaggi recitano la loro parte come all'apertura di un sipario in un melodramma esotico ed orientalistico...*[7], agendo all'interno di una raffinata e complessa coreografia che presuppone un progetto integrato, nel quale il pittore Ferrari si compiacque di collaborare fattivamente con lo scultore Beretta; fu tuttavia quest'ultimo a rompere i confini tra scultura e pittura, applicando ai fondali ben dodici teste, dieci busti, tende e baldacchini in altorillievo e a pieno tondo. Nello spazio cilindrico a base ellittica, disposto per una visione grandangolare, l'azione si svolge eccezionalmente sul lato sinistro, dove il Sultano assiste con i suoi funzionari al confronto tra Francesco ed i sacerdoti pagani. Si noti che il tema privilegiò la predicazione, lasciando in ombra il motivo ancora medievale dell'ordalia. Mescolati con gli armigeri tre frati accompagnano il Santo, restando all'interno di un gruppo defilato accanto alla cancellata; le due quinte laterali formate dall'esercito moro sono divise, al centro del fondale, dalla rappresentazione plastica di un fuoco dell'accampamento, e nella quinta di destra le masse dei cavalli equilibrano, in subordine, il trono del Sultano.

Mentre nella cappella del *Carnevale* la piazza era completamente occupata dalla folla, qui viene ricavato uno spazio vuoto al centro dell'invaso, che permette di cogliere con immediatezza la totalità della situazione, ed al tempo stesso distingue un primo piano a sé stante, dove agiscono senza partecipare cani, armigeri e un bambino isolato (richiamando il Bussola del *Ritorno ad Assisi*).

Il Ferrari accompagna graziosamente la rappresentazione, dipingendo i tratti

della città di Damiata, un porto di mare e l'accampamento degli assedianti popolato di figure, nella cornice di una improbabile foresta.

Il ciclo teatrale iniziato con il Prestinari ed i Fiammenghini si conclude pertanto con questi ultimi artefici, la cui opera rappresenta un elemento essenziale di valore artistico e di grande utilità didattica nella sequenza delle venti regie ortesi.

[1] Il Melzi le attribuisce implicitamente al Rusnati, il padre Manni al Bussola: G. MELZI D'ERIL, cit. p. 208; P. M. MANNI, cit. p. 72.

[2] G. MELZI D'ERIL, cit. pp. 203-206.

[3] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 206.

[4] Il Falconi eseguí la fusione della statua colossale di San Carlo, presso il Sacro Monte di Arona, tra il 1690 ed il 1694. Il Pellegrino pubblicò un suo bel disegno per una anfratto roccioso artificiale che avrebbe dovuto essere costruito presso la cappella Tredicesima nelle forme di un arredo da giardino: E. PELLEGRINO, *Il Sacro Monte...* cit. p. 56. Secondo lo studioso veneziano Carlo Palumbo Fossati, il Falconi nacque presso Lugano verso il 1620 e sarebbe morto nel 1696. Fu scultore in marmo, fusore in bronzo, stuccatore: non risulta che abbia plasmato la terracotta. Fu attivo nel Veneto, a Parma e in Piemonte a Torino, Venaria Reale e Rivoli negli anni 1664-1671 e ancora nel 1685 (cappella della Sindone) e nel 1689 (Palazzo Reale di Torino). Prima del 1692 è qualificato piú volte come *cavaliere*, termine con il quale è indicato anche il Busca dal Gemelli (G. GEMELLI, cit. p. 105).

[5] G. MELZI D'ERIL, cit. pp. 215-216.

[6] *«1756. Federicus Ferrarius/Mediolanesis/Pinxit/Carolus Beretta/Mediolanensis sculpsit».* P. M. MANNI, cit. p. 57.

[7] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 218.

Quattordicesima cappella *Del Sultano d'Egitto*

1) Frate
2) Funzionario del Sultano
3) Frate
4) Testa di armigero
5) Busto di frate
6) Busto di armigero
7) Sultano sul trono
8) Testa di armigero
9) Funzionario del Sultano
10) Busto di armigero
11) Testa di armigero
12) Sacerdote pagano
13) Paggio con denaro
14) Sacerdote pagano
15) Testa di armigero
16) Armigero moro
17) Sacerdote pagano
18) San Francesco
19) Armigero
20) Testa di armigero
21) Armigero
22) Armigero inginocchiato
23) Armigero
24) Armigero con legna
25) Testa di armigero
26) Armigero
27) Testa di armigero
28) Testa di armigero
29) Busto di armigero
30) Busto di armigero
31) Cavallo
32) Busto di armigero
33) Testa di armigero
34) Busto di armigero
35) Busto di armigero porta bandiera
36) Testa di armigero moro
37) Cavallo
38) Busto di armigero
39) Busto di armigero
40) Armigero moro
41) Armigero
42) Armigero con scudo
43) Testa di armigero
44) Armigero
45) Testa di armigero
46) Armigero
47) Cane
48) Armigero seduto
49) Armigero con tamburo
50) Armigero sdraiato
51) Bambino
52) Cane

Grafico delle compresenze degli Artefici.

Galeazzo Alessi: progetto per la cappella della *Strage degli Innocenti*, dal «Libro dei Misteri», Varallo.

Tavole

FONTI ICONOGRAFICHE

I rilievi architettonici per i quali non è citato l'autore sono stati eseguiti da A. Marzi. FOTOGRAFIE: A. Marzi tavole 1-3, 14-16, 18-31, 33-34, 36-39, 42-44, 47-51 e p. 173; L. Dadam 4-11, 13, 15-17, 52-54; F. Morea 12; A. Lovazzano 32, 35, 40, 45-46.

1. Undicesima Cappella. Pier Francesco Mazzucchelli (il Morazzone), *San Francesco annuncia l'indulgenza* (1616).

2. Il *Quadro Grande* di Padre Lorenzo da Pavia (1628). Villa Bossi, Orta San Giulio.

3. Particolare del *Quadro grande*: l'itinerario dalla prima all'ottava cappella.

4. Quindicesima cappella, *Delle Stigmate* (1592-94).

5. Undicesima cappella, *Del Martelli* (1607). Particolare delle statue in facciata di Cristoforo Prestinari (1615).

6. Undicesima cappella, *Del Martelli* (1607).

7. Seconda cappella, *Della Vocazione* (1606-608).

8. Quarta cappella, *Dell'Ispirazione concessa divinamente* (1609-12).

9. Quinta cappella, *Del Principio dell'Ordine* (1611-12).

10. 11. Sesta cappella, *Della Missione dei Frati* (1614-15).

12. La cappella «Nuova», *Del Cantico delle Creature* (1788-95).

12. La cappella «Nuova», *Del Cantico delle Creature* (1788-95).

13. Quindicesima cappella.

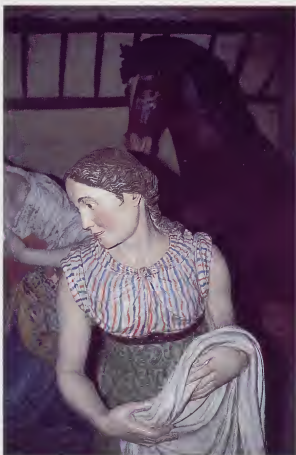
14. Dodicesima cappella.

15. Seconda cappella.

16. Nona e ottava cappella.

17. Tredicesima cappella, *Dell'umiltà di San Francesco*, detta *La Besozza* (1690 c.).

18. 19. Terza cappella, *San Francesco rinuncia ai beni terreni di fronte al Vescovo di Assisi* (1604-607) particolari.

20. 21. 22. Prima cappella, *Nascita di San Francesco* (1606-607) particolari.

23. 24. Prima cappella, *Nascita di San Francesco* (1606-607) particolari.

25. 26. 27. Decima cappella, *Le tentazioni di San Francesco* (1650-60) particolari.

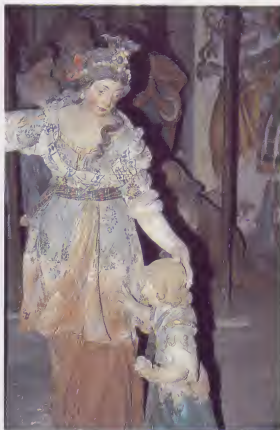
28. Sesta cappella, *Miracoli compiuti dai frati* (1670-80 c.) particolare.

29. 30. 31. Sedicesima cappella, *Ritorno di San Francesco ad Assisi* (1650-60) particolari.

32. 33. 34. Diciassettesima cappella, *Morte di San Francesco* (1661 e sgg.) particolari.

35. 36. Ventesima cappella, *Canonizzazione di San Francesco* (1670-78) particolari.

37. 38. 39. Ventesima cappella, *Canonizzazione di San Francesco* (1670-78) particolari.

40. 41. 42. Tredicesima cappella, *Umiltà di San Francesco* (1670-78) particolari.

43. Tredicesima cappella, *Umiltà di San Francesco* (1690-92) particolare.

44. Diciannovesima cappella, *I miracoli dopo la morte* (1682-84) particolare.

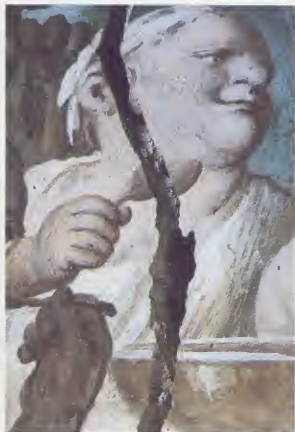
45. 46. Quattordicesima cappella, *San Francesco di fronte al sultano d'Egitto* (1756) e particolare.

47. Tredicesima cappella. Opere di restauro e consolidamento (1991).

48. Il pozzo. Opere di restauro (1988).

49. Quinta cappella, *Immagine della capriata con catena «curva»*, opere di restauro (1988).

50. Il pozzo. Opere di restauro (impresa Lietta di Rovegro, 1988).

51. Undicesima cappella. Sacrestia. Opere di consolidamento (impresa Cusiana Scavi di Miasino, 1987).

52. 53. Tredicesima cappella, *La Besozza*. Lesioni del catino nord. Opere di consolidamento e restauro (1986-91).

54. Tredicesima cappella, *La Besozza*. Imposta degli arconi incrociati nel sottotetto.

Pittura e scultura

Laura Chironi

Artisti e fasi di intervento

Il ruolo svolto dai Sacri Monti sul piano religioso e devozionale, le motivazioni che ne hanno determinato la costruzione e sostenuto lo sviluppo nel corso degli anni, l'interazione delle componenti religiose e sociali coinvolte nel processo di edificazione, costituiscono un fenomeno di straordinario interesse dal punto di vista storico, oggetto di ricerca e di interpretazioni attraverso differenti chiavi di lettura. Campo di indagine privilegiato è sicuramente quello artistico, poiché il Sacro Monte nella sua concreta realizzazione e nella sua dimensione fisica, che si propone oggi a noi, come ai pellegrini di un tempo, è il risultato di una serie di interventi in cui architettura, pittura e scultura concorrono a formare ogni singola cappella e il percorso devozionale nel suo complesso.

Il Sacro Monte, nelle sue varie fasi costruttive, è quindi un vero e proprio cantiere artistico, nel quale sono presenti, oltre ad architetti, pittori e scultori, i decoratori, gli intagliatori (pensiamo alle grate lignee delle cappelle), i fabbri ferrai. Ma non sono gli unici protagonisti dell'impresa artistica: la loro attività non può prescindere dalle richieste della committenza, dalle indicazioni delle autorità ecclesiastiche diocesane e locali che presiedono all'orientamento ideologico-devozionale del messaggio visivo, senza trascurare il livello qualitativo della produzione, con scelte precise anche per quanto riguarda gli esecutori. I soggetti narrativi e allegorici, i passi biblici, le concordanze con il Vecchio e il Nuovo Testamento, sono indicate dal committente, inteso come finanziatore, quando ha la cultura per farlo, oppure dalla comunità religiosa che gestisce il Sacro Monte, in particolare da chi è preposto a tutelare la coerenza e l'ortodossia della rappresentazione, quando non si tratta del Vescovo stesso che emana ordini e raccomandazioni attraverso la Curia (cfr. A.M.B., *Istruzioni per le pitture della cappella IX*).

Elemento di primaria importanza nella concezione architettonica e figurativa è il carattere «scenico», «teatrale», del linguaggio del Sacro Monte: l'artista è chiamato innanzitutto a rappresentare un evento sacro, perché si concretizzi visivamente come verità e coinvolga il pellegrino che entra nelle cappelle per vedere, per capire e per partecipare con la preghiera e la meditazione. Il risultato finale ottenuto attraverso la collaborazione di architetti, scultori, pittori e decoratori, viene percepito globalmente, ed è perciò determinante la coordinazione delle diverse rappresentazioni per un'interpretazione del soggetto e della scena.

Tuttavia la compenetrazione delle arti, che raggiunge al Sacro Monte di Varallo degli esiti di notevole livello, non si attua che raramente al Sacro Monte

di Orta, dove si può parlare piú facilmente di giustapposizione. Ciò non significa uno scadimento del valore artistico, ma piuttosto un modo diverso di intendere la rappresentazione e di fruire delle opere d'arte. La mimesi del reale del Sacro Monte di Varallo, di impianto cinquecentesco, si è modificata nel Sacro Monte di Orta che nasce in epoca post-tridentina: la rappresentazione del soggetto principale è affidata quasi esclusivamente alla scultura, mentre alle pitture è riservato un compito narrativo e di commento; l'intenzione di «istruire» è evidente nella minuta narrazione dei fatti che si svolge sulle pareti e che impegna al massimo l'artista nello sfruttare gli spazi, con l'aggiunta delle raffigurazioni allegoriche e delle concordanze con il Vecchio e il Nuovo Testamento che approfondiscono progressivamente il discorso intorno al tema della cappella. La corrispondenza e il legame fra pittura e scultura è spesso di natura concettuale piuttosto che visiva, in quanto non si attua una continuità fra i personaggi e gli ambienti che appartengono allo spazio illusorio della parete affrescata e quelli che occupano lo spazio reale della cappella. A titolo di esempio si possono citare la cappella I (Nascita) che presenta sulle pareti un'ampia aneddotica relativa alla nascita di S. Francesco, oppure la cappella VIII (Il carro di fuoco) nella quale gli affreschi raffigurano una serie di episodi non collegati fra di loro, ma raccolti attorno al tema delle apparizioni, svolto anche dagli episodi sulla volta di estrazione biblica. Solo le cappelle XIII (Umiltà) e XVI (Ritorno ad Assisi), della seconda metà del '600, realizzano la fusione tra pittura e scultura nella riproduzione della folla e dell'ambiente; in parte questo si verifica anche in altre cappelle come la III, IV, V, XII, XV e XX.

L'iconografia relativa alla vita di S. Francesco è assai varia e ricca di soggetti. Ciò è dovuto non solo al valore della sua figura di uomo e di santo, al ruolo che svolse all'interno della Chiesa, ma anche al fatto che viene considerato, nella sua vita e nelle sue opere, un «alter Christus», e questo assegna un significato particolare ad ogni momento della sua esperienza terrena e offre motivo di frequenti concordanze. Per fare qualche esempio: il suo concepimento viene annunciato alla madre da un angelo; nasce in una stalla; ha dodici discepoli, di cui uno infedele; è tentato dal demonio; riceve le stigmate; a queste si aggiungono le concordanze con personaggi biblici (Elia sul carro di fuoco) o con altri santi (dona il mantello ad un povero come S. Martino).

Al Sacro Monte di Orta la scelta degli episodi da rappresentare nelle cappelle che costituivano le tappe del pellegrinaggio, rispecchia in parte l'iconografia elaborata nel Medioevo, che trova la sua massima espressione nel ciclo giottesco della Basilica Superiore di Assisi, e in parte risponde alla nuova sensibilità ispirata dal clima della Controriforma che tende ad esaltare non tanto la figura del poverello sorridente dei «Fioretti», quanto il campione dell'umiltà, della povertà e della carità. Perciò accanto ad episodi entrati nella tradizione e devozione popolari come quelli relativi alla nascita e alla giovinezza, al Crocifisso di S. Damiano, alla Messa alla Porziuncola, alla rinuncia dei beni, al sogno di Innocenzo III, al carro di fuoco, all'apparizione al Concilio di Arles,

alla prova del fuoco davanti al Sultano d'Egitto e, infine, alla morte, ne troviamo alcuni di maggiore tensione mistica e spirituale quali le tentazioni di S. Francesco, l'apparizione di S. Francesco a Papa Nicolò V nella cripta di Assisi, S. Francesco che riceve fra le braccia, dalla Vergine, il Bambino Gesú e arresta i fulmini della giustizia divina.

La scelta calibrata dei soggetti nasce da precise esigenze legate alla funzione del Sacro Monte che deve accogliere il pellegrino di qualsiasi estrazione ed esprime la dimensione umana e realistica della Controriforma lombarda che non avrebbe mai potuto giustificare, in tale contesto, l'immagine macerata, quasi spettrale, che danno del santo i pittori spagnoli El Greco, Ribera, Zurbaran, che nel '600 sono fra i piú importanti autori di iconografie francescane.

Il S. Francesco di Orta è umano e sublime allo stesso tempo, ma non eccede mai la misura, anche nella sofferenza e nel tormento. Per gli ideatori del programma culturale e figurativo del Sacro Monte e per gli artisti chiamati a realizzarlo, esistevano dei testi fondamentali a tale proposito, quali la Vita di S. Francesco di Tommaso da Celano e di S. Bonaventura, la Leggenda aurea di Jacopo da Varazze del XIII secolo, il Libro delle Conformità di Bartolomeo da Pisa (1399) e, in particolare per gli artisti, le Istruzioni di S. Carlo Borromeo (1577), il Discorso intorno alle immagini sacre e profane di Gabriele Paleotti (1562), l'Iconologia di Cesare Ripa (1611), oltre al De pictura sacra di Federigo Borromeo (1625).

L'interpretazione dei soggetti e la loro realizzazione artistica varia naturalmente nelle diverse cappelle con il susseguirsi delle fasi costruttive e decorative, l'avvicendarsi dei committenti e degli artisti. Va ricordato che i pittori e gli scultori impegnati nella decorazione sono lombardi di provenienza e di cultura, o sono di estrazione locale, spesso formatisi nell'orbita dei maestri piú importanti attivi al Sacro Monte di Orta o in altri Sacri Monti. In particolare per gli scultori, si può osservare che nella maggior parte dei casi giungono al Sacro Monte dopo importanti esperienze presso il Duomo di Milano; unica eccezione sono i D'Enrico e l'allievo Giacomo Ferro, particolarmente attivi al Sacro Monte di Varallo.

La prima fase dei lavori comprende all'incirca gli anni tra il 1590, anno della fondazione, e la metà degli anni '20; essa è caratterizzata da importanti committenze come quella del Canobio (XVIII), del Maffioli (XV), degli Ortesi a Roma (XII), degli stagnari e terracottai ortesi in Francia e in Spagna (I), del Bescapé vescovo di Novara (III), del Martelli (XI); a queste se ne aggiungono altre finanziate dalla comunità (II, IV, V, VI). In questa fase iniziale, che è caratterizzata da un grande slancio costruttivo e devozionale, lavora un gruppo di artisti che porta avanti per diverse cappelle un medesimo discorso a livello espressivo, narrativo, decorativo e formale. Si tratta, per gli affreschi, dei fratelli della Rovere e del pittore locale Giacomo Filippo Monti, ai quali si aggiunge, per la sola cappella XI, il Morazzone, il cui intervento è

fra i piú importanti al Sacro Monte di Orta, denso di conseguenze per gli artisti che si avvicenderanno negli anni successivi.

Giovanni Battista (1561-1627 ca.) e Giovan Mauro della Rovere (1575 ca.-1640) sono comunemente detti i Fiammenghini per l'origine fiamminga del padre, nativo di Anversa. La loro formazione avviene in ambiente milanese, sullo scorcio del secolo XVI, accanto ad artisti di cultura tardo-manierista come Camillo Procaccini, e solo in un secondo tempo saranno in grado di cogliere il viraggio del gusto nel realismo e nel naturalismo del Cerano e del Morazzone, senza tuttavia perdere quella vena narrativa, facile e a volte arguta, quelle tonalità chiare e quell'eleganza decorativa che contraddistinguono il loro stile. Tra le opere piú importanti ricordiamo i cinque quadroni del ciclo della vita di S. Carlo Borromeo per il Duomo di Milano, eseguiti da Giovanni Battista fra il 1602 e il 1603, probabilmente con la collaborazione saltuaria del fratello Giovan Mauro e gli affreschi alla Certosa di Chiaravalle (1615) eseguiti in collaborazione. In questi dipinti possiano riconoscere caratteri stilistici e iconografie che i Fiammenghini utilizzeranno anche al Sacro Monte di Orta, dove saranno attivi in cinque cappelle, dalla II alla VI. Il prestigio acquistato nell'attività per il Duomo di Milano, il buon livello qualitativo dei loro affreschi, formalmente impeccabili, con un linguaggio piano e illustrativo, li rendono graditi ai diversi committenti di questa prima fase, che li impegnano piú volte tra il 1607 e il 1619.

Tra il secondo e il terzo decennio del '600, per le cappelle I e XVIII, è attivo il pittore ortese Giacomo Filippo Monti che rivela buone doti di frescante e un linguaggio narrativo assai simile a quello dei Fiammenghini. È probabile che nel periodo di permanenza al Sacro Monte egli si muovesse nella loro cerchia, elaborando uno stile vivace e comunicativo, anche nella formulazione di elementi allegorici, come nella I cappella o ornamentali come nella XVIII. Di questo artista rimangono anche alcune opere nella Basilica dell'Isola di S. Giulio: due affreschi nella cappella del Rosario, databile agli inizi del '600 e un piccolo affresco raffigurante S. Giulio che libera un ossesso, firmato e datato 1609.

In questa prima fase la presenza del Morazzone tra il 1615 e il 1616 costituisce un momento di grande impegno da parte della committenza (Giovanni Antonio Martelli), che in precedenza aveva interpellato anche il Moncalvo, per la cappella XI, una delle piú importanti, come dimostra anche l'impostazione architettonica, perché legata all'indulgenza della Porziuncola.

La prima formazione del Morazzone (1573-1626) avviene in Roma, dove studia soprattutto la tecnica dell'affresco con maestri come il senese Salimbeni e il Cavalier d'Arpino, ma la sua maturazione artistica si compie nell'ambiente lombardo, soprattutto accanto al Cerano, accogliendo le istanze divulgative e devozionali e la problematica realistica e luministica della pittura lombarda del '600. Nel 1602 collabora all'esecuzione di due tele delle Storie di S. Carlo Borromeo per il Duomo di Milano; nello stesso anno iniziano le commissioni per le cappelle del Sacro Monte di Varallo: Andata al Calvario

(1602-1606), Ecce Homo e Condanna (1609-11); è del 1608 la commissione per la cappella della Flagellazione al Sacro Monte di Varese. Tra il 1611 e il 1613 è attivo a Varese, Como, Arona e Borgomanero; i dipinti con Storie della Vergine per la Collegiata di Arona sono del 1617, tra il 1616 e il 1620 si collocano i lavori per la cappella di S. Carlo Borromeo nella parrocchiale borgomanerese e per la cappella della Buona Morte in S. Gaudenzio di Novara. Nel 1625 inizia ad affrescare la cupola del Duomo di Piacenza, ma non riesce a portare a termine la nuova commissione perché muore non piú tardi del 1626 stroncato da una malattia. Il Morazzone opera ad Orta in una fase matura della sua attività dopo le esperienze ai Sacri Monti di Varallo e di Varese; con il suo intervento la funzione degli affreschi acquista una diversa profondità: i suoi riquadri non si limitano a raccontare fatti, ma riproducono una situazione, che è soprattutto interiore, rispondendo in tal modo alle esigenze di sollecitazione spirituale della Controriforma, di cui il Morazzone è uno degli interpreti in ambito lombardo, non senza una carica di idealismo e di pura ricerca formale. Pur essendo circoscritto ad una sola cappella, il suo intervento rappresenta un salto qualitativo e un'innovazione che sarà recepita in parte dagli stessi Fiammenghini per le ultime cappelle (IV e VI).

Presso la cappella XVIII fu costruita la fornace per il Prestinari e per la sua bottega che dominano la produzione plastica dai primi anni del '600 fino alla morte del maestro (1623), ma probabilmente la bottega è ancora attiva negli anni immediatamente successivi, anche se risulta difficile una precisa definizione dei ruoli tra maestro e collaboratori, come sottolinea la De Filippis nella recente Guida al Sacro Monte di Orta (1991).

È comunque il milanese Cristoforo Prestinari il grande protagonista di questa prima fase per le sculture che animano le cappelle. Conosciamo la sua attività per il Duomo di Milano a partire dal 1579; giunge ad Orta verso il 1604, dopo aver interrotto la sua attività per la Fabbrica del Duomo, e qui lavorerà fino al 1623, anno della sua morte. Il suo apprendistato e la sua maturazione si svolgono nell'ambiente milanese accanto a scultori come il Brambilla e il Daverio, ancora legati a moduli classici e manieristici; l'impronta che viene data dal Borromeo esige il rigore formale che, senza scartare l'eleganza e la morbidezza del modellato, punta sulla sobrietà delle linee e sull'espressione del dato interiore. Questo bagaglio di esperienze accompagna il Prestinari nella sua attività al Sacro Monte di Orta che interessa un considerevole numero di cappelle: egli interviene direttamente e con aiuti nelle prime sei cappelle e ancora nell'XI, nella XII e nella XV. Il linguaggio del Prestinari nelle statue per le cappelle si rivela piú libero sul piano dell'individuazione umana e della comunicazione, e allo stesso tempo piú sobrio nelle linee, soprattutto quando si tratta dei personaggi direttamente coinvolti nell'evento religioso, a vantaggio della concentrazione espressiva; qualche eleganza e raffinatezza di tratto emerge nelle «comparse» che indossano i costumi dell'epoca. Con le sue composizioni pausate, spesso simmetriche, con poche linee direttrici divergenti che introducono delle varianti allo schema, con la sua ricerca di verità umana,

il Prestinari realizza una «precisa sistemazione... dal punto di vista stilistico e realistico» (Mallè, 1974) nelle prime cappelle del Sacro Monte.

Morto il Prestinari, allontanatisi i Fiammenghini, scomparsi alcuni dei principali committenti (il Bescapé era morto già nel 1615, il Martelli nel 1611, lasciando l'eredità che veniva amministrata dalla Fabbrica del Monte e una situazione analoga si verifica per il Maffioli) si apre una nuova fase per il Sacro Monte, nella quale si diffonde progressivamente e con risultati innovatori la decorazione barocca; l'intonazione unitaria delle prime cappelle si allenta nelle decorazioni pittoriche e scultoree eseguite fra il terzo e il settimo decennio del '600. In questa fase vengono decorate le cappelle VII, VIII, IX, X, XVI e XVII; intervengono pittori come il Bustino e Carlo F. Nuvolone, strettamente legati all'ambito culturale lombardo e attenti ai modi del Morazzone, soprattutto il primo; non meno influenzato dal grande artista varesino è Cristoforo Martinoli, pittore di origine valsesiana. Per quanto riguarda la scultura prima del sesto decennio, quando inizia la sua attività il Bussola, manca una forte personalità che dia una nuova impronta espressiva e scenografica; la presenza dei D'Enrico e dell'aiuto Giacomo Ferro, anche quando le loro opere propongono un alto livello qualitativo, non costituisce un fattore di novità, ma piuttosto di continuità nei confronti dell'impostazione del Prestinari.

Tra il 1628 e il 1629 è documentata l'attività di Antonio M. Crespi per gli affreschi della VII cappella. Questo artista nasce nel 1590 a Busto Arsizio, da cui venne detto il Bustino; muore quasi sicuramente nella città natale durante la pestilenza del 1630. Svolse la sua attività in ambito lombardo, inserendosi nella corrente culturale e pittorica del Cerano e del Morazzone, al quale si dimostra particolarmente legato e con il quale ha forse collaborato nei lavori al Sacro Monte. Il catalogo delle sue opere, sicuramente attribuite, non è molto vasto: la prima opera nota e firmata è la Consacrazione episcopale di S. Benedetto Crespi (?) del 1611, a Busto Arsizio; per il Duomo di Como esegue il Cristo vittorioso e intorno al 1620 si colloca la pala dell'Annunciazione per la parrocchiale di Borgomanero. Gli affreschi che esegue per il Sacro Monte sono caratterizzati da una ricchezza scenografica e decorativa difficilmente riscontrabile nelle pale; sono però tipici del suo stile i bruni e i gialli dorati, le figure dall'ampio panneggio, di ascendenza morazzoniana, i volti ispirati a pietà e devozione.

Cristoforo Martinoli detto il Rocca, secondo la tradizione, o Rocca Martinolio, secondo recenti indagini documentarie, è di origine valsesiana, ma svolge il suo alunnato nella bottega del Morazzone nei primi anni del '600; qui riceve un'impronta fondamentale, anche se le sue qualità tecniche ed espressive non raggiungeranno il livello del maestro, da cui ha derivato soprattutto l'uso di tonalità calde e l'intenso chiaroscuro che costruisce le figure. Svolge la sua attività quasi esclusivamente in ambito valsesiano, a partire dagli affreschi delle cappelle varallesi XV (1621-24), XXV (1642), XXX (1620); lavora per la Collegiata di Borgosesia nel 1623 e nel 1641, inoltre esegue degli affreschi per la facciata della chiesa di S. Giacomo di Varallo (1637) e per quella

di Doccio (1642). La sua attività al Sacro Monte di Orta si colloca nel quinto decennio del '600: esegue gli affreschi per la cappella VIII tra il 1639 e il 1640 e per la IX tra il 1642 e il 1648. Il linguaggio del Martinoli è piuttosto semplice e immediato, a volte con delle durezze di tratto; l'invenzione scenografica delle cappelle varallesi non si ripete in quelle ortesi che propongono una diversa articolazione degli spazi, tuttavia non viene meno la necessità di un linguaggio scenico in funzione narrativa per il quale mutua alcune strutture dai modelli morazzoniani.

Secondo il Mallé (1963) e il Mulazzani (1976) gli affreschi della IX cappella non sono da attribuire al Martinoli, ma a Carlo Francesco Nuvolone e al padre Panfilo, benché manchino ancora elementi per accertarlo; sono invece sicuramente dei fratelli Nuvolone gli affreschi della cappella X, firmati e datati 1654 (De Filippis, 1991) e quelli della cappella XVII, eseguiti intorno al 1660 e portati a compimento da Giuseppe Nuvolone dopo la morte di Carlo Francesco nel 1662.

Anche Carlo Francesco Nuvolone (1609-1662) proviene dall'ambiente milanese; presso l'Accademia Ambrosiana, dove insegna il Cerano e dove il dibattito artistico è indirizzato dagli ideali di Federigo Borromeo, il Nuvolone ha modo di conoscere bene l'opera dei Procaccini, del Morazzone e di Daniele Crespi, ma entra in contatto anche con la pittura genovese ed emiliana. Fra le sue opere ricordiamo la Purificazione del Museo Civico di Piacenza (1645), l'Assunzione ora a Brera (1646), la pala della Pinacoteca di Parma (1647), la cappella di S. Michele della Certosa di Pavia (1646) e due cappelle, la III e la V, al Sacro Monte di Varese (1650); gli sono attribuiti anche due dipinti del Museo Civico di Novara. L'attività del Nuvolone al Sacro Monte di Orta si colloca negli ultimi decenni della sua produzione ormai matura che svolge, in questo caso come altrove, in collaborazione con il fratello Giuseppe di circa dieci anni piú giovane e assai vicino nello stile e nei modi a Carlo Francesco, tanto da rendere difficile la distinzione delle mani. Nelle cappelle X e XVII i due fratelli procedono con sicurezza nella composizione, dominano sul piano cromatico le tonalità delicate e il colore liquido; la narrazione è impostata attraverso una serie di riquadri che ricordano la lezione del Morazzone, in particolare gli affreschi della cappella X, ma si può già notare l'orientamento verso moduli espressivi piú calmi e aggraziati, senza perdere il carattere devoto, e l'uso di tonalità piú morbide e trasparenti che sembrano preparare il gusto del '700.

Le sculture delle cappelle VII, VIII, IX sono tradizionalmente attribuite a due fratelli, i cui nomi, noti attraverso i documenti della Fabbrica del Sacro Monte, sono Gio (Giovanni) e Melchior (Melchiorre) Righo; le fonti settecentesche (Patriofilo, 1777) li indicano come *Giuseppe* e Melchiorre Righi e la bibliografia successiva ha ripetuto tale informazione che ancora si trova nel testo del Mallé (1963) e della Mattioli (1981), mentre il Melzi (1977) riferisce già correttamente *Giovanni* invece di Giuseppe. Per quanto riguarda il cognome «Righi» è ormai comunemente accettata dalla critica l'interpretazione del

Debiaggi (1982) in base alla quale si tratterebbe di una variante grafica del cognome «D' Enrico», e i due scultori attivi al Sacro Monte di Orta vengono quindi identificati con i fratelli Giovanni e Melchiorre D'Enrico, artisti valsesiani. A loro si affianca nelle tre cappelle lo scultore Giacomo Ferro, anch'egli valsesiano, noto come allievo e aiuto di Giovanni D'Enrico al Sacro Monte di Varallo. L'esecuzione delle sculture nelle tre cappelle di Orta si colloca tra il 1630 e il 1642; in quel periodo Giovanni D'Enrico proseguiva saltuariamente la sua attività a Varallo, ma si trova impegnato, insieme al fratello, anche per il Santuario di Oropa (1633, 1640) e in seguito a Montrigone di Borgosesia, dove morirà nel 1644. La composizione e lo scavo psicologico del gruppo della Conferma della Regola (VII) l'umanità un po' rude di certe figure dell'Apparizione del carro di fuoco (VIII) e della Vestizione di S. Chiara (IX), appaiono senz'altro riferibili alla mano e all'ideazione di Giovanni D'Enrico, scultore, architetto e scenografo, che allestí piú di venti cappelle al Sacro Monte di Varallo, legando la sua attività al linguaggio teatrale e umanamente coinvolgente dei Sacri Monti. Melchiorre D'Enrico è pittore come il fratello Antonio, noto con il nome di Tanzio. Nel 1579 esegue il Giudizio Finale sulla facciata della parrocchiale di Riva Valdobbia; al Sacro Monte di Varallo lavora tra il 1608 e il 1619 ed è spesso accanto al fratello scultore per colorire le statue.

Sullo scorcio di questa fase compare al Sacro Monte una personalità destinata a dare una nuova e incisiva impronta alla produzione plastica delle cappelle: Dionigi Bussola. La sua attività al Sacro Monte si colloca fra il 1650 ca. e il 1678 ed interessa direttamente le cappelle X, XVI, XVII, XX, ma suoi interventi con aggiunta di statue o completamenti si segnalano anche nelle cappelle II, VI, VII. Il Bussola (1615-1687) è lombardo, ma per lui saranno fondamentali le prime esperienze nell'ambiente romano, dove rimase fino al 1645 ed ebbe modo perciò di conoscere gli sviluppi della scultura barocca dal Bernini all'Algardi. In seguito a Milano è attivo per la Fabbrica del Duomo e ne diviene protostatuario nel 1658; le commissioni per il Duomo proseguono fino al 1674, quando viene chiamato alla Certosa di Pavia, anche in questo caso con il titolo di protostatuario. Gli interventi per i Sacri Monti si collocano in una fase centrale della sua attività: contemporaneamente alle statue per Orta, il Bussola esegue l'Assunzione della Vergine per la chiesa dell'Assunta al Sacro Monte di Varallo (1661) e la cappella della Passione al Sacro Monte di Varese (1660-70).

Il dinamismo, il modellato mosso, le accentuazioni espressive della scultura barocca romana si riflettono nell'opera del Bussola che però svolge un ruolo di mediatore fra questo linguaggio e l'indirizzo piú classico della scultura lombarda. Egli si inserisce nel discorso devozionale e teatrale del Sacro Monte rinnovando dal di dentro le strutture compositive, i rapporti spaziali, il dinamismo della linea, e procedendo contemporaneamente nella ricerca del realismo fisionomico ed espressivo, che già apparteneva alla tradizione lombarda, con risultati che giungono ad una forte caratterizzazione umana. Dalla concentrazione compositiva ed espressiva del Prestinari si passa alla regia

barocca del Bussola e la scultura al Sacro Monte diventa ancora di piú teatro, rappresentazione, gesto, in funzione di un coinvolgimento totale dello spettatore e di una celebrazione sempre piú esaltante.

Con l'attività del Bussola si conclude la tradizione di lunghe, anche se saltuarie, permanenze di un artista e della sua bottega al servizio della Fabbrica del Sacro Monte e si riduce perciò anche il numero di cappelle che viene assegnato ad un pittore o ad uno scultore per la decorazione. Nell'ultimo quarto del '600 si sviluppa una nuova fase di lavori: l'originario progetto di 33 cappelle è ormai ridotto e si procede al completamento della narrazione dei fatti salienti della vita di S. Francesco, a partire dall'apoteosi nella cappella della Canonizzazione (XX) che è affrescata dal Busca fra il 1678 e il 1682, insieme alla XIX.

La formazione del pittore Antonio Busca (1625-1686) avviene, secondo alcuni, presso Carlo Francesco Nuvolone, secondo altri, presso Ercole Procaccini il Giovane, con il quale compie un viaggio a Torino, dopo essersi recato a Roma con il Ghisolfi, nel 1650. Negli anni seguenti è attivo per la Certosa di Pavia (1664), a Varese (1666) e in alcune chiese milanesi; nel 1669, grazie anche al Busca, si riapre l'Accademia Ambrosiana, chiusa dal 1630. Nel 1670 è chiamato al Sacro Monte di Varese per la cappella X della Crocefissione e gli affreschi nell'Oratorio delle Beate Giuliana e Caterina. Il Busca prosegue la tradizione della pittura lombarda del '600, sia sul piano dell'iconografia, sia sul piano del disegno e dell'impostazione cromatica, caratterizzata da un intenso chiaroscuro ed effetti luministici. Negli affreschi si coglie maggiormente l'evoluzione verso nuove forme che preludono al linguaggio pittorico del '700 europeo, soprattutto per quanto riguarda il semplificarsi di certe forme compositive e la scelta di tonalità chiare e colori netti.

In questa fase va ricordata anche l'attività di Pier Francesco Gianoli (1624-1690) per l'Oratorio dell'Addolorata (1660), presso la cappella II. Originario di Campertogno, entra in contatto con l'ambiente milanese e matura il suo stile attraverso la conoscenza delle opere del Cerano, del Morazzone, del Tanzio, di Daniele Crespi e del Nuvolone. La sua attività si svolge a partire dal 1645, dopo il viaggio a Roma, in diverse località della Valsesia, in particolare a Varallo, dove nel 1679 esegue gli affreschi per la cappella XXIX; lo troviamo anche a Novara per alcuni affreschi nel Battistero.

All'incirca contemporaneo del Busca è un altro pittore di scuola lombarda, Federico Bianchi, impegnato per la cappella XIII tra il 1690 e il 1692, insieme ad altri due pittori, i fratelli Grandi. Di Federico Bianchi non si conosce la data di nascita e la sua morte è riferita tradizionalmente al 1719. La sua vasta attività si svolse tra Piemonte e Lombardia, dove eseguí numerosi affreschi e tele per le chiese dei principali centri. Prima dell'impegno al Sacro Monte di Orta affresca la cappella XIII della Pentecoste a Varese. La sua cultura e la sua attività riassumono tendenze e sviluppi della pittura lombarda del secondo '600; nel suo stile si possono riconoscere diverse influenze, da quella iniziale del realismo lombardo, a quella della pittura del Nuvolone e dell'Ab-

biati che propongono una nuova eleganza, fino alla pittura del Legnanino che segnala l'orientarsi del gusto verso moduli espressivi e formali del barocchetto settecentesco.

Collaborano con il Bianchi per le raffigurazioni di scorci e architetture i fratelli Giovanni Battista e Girolamo Grandi, che avevano già lavorato con lui a Varese e a Milano. I Grandi, che forse svolsero anche l'attività di architetti, sono noti per i loro affreschi di carattere decorativo e scenografico, con finte architetture costruite con precisi accorgimenti prospettici e perfetto illusionismo; questo tipo di decorazione diventerà nel '700 un vero e proprio genere, il cosiddetto «quadraturismo».

Al pittore milanese Stefano Maria Legnani detto il Legnanino (1660-1715), viene affidata la decorazione della cappella XVI nell'ultimo decennio del '600, in una fase centrale della sua attività. Dopo l'alunnato accanto al padre Ambrogio, ritrattista, la sua cultura si arricchisce di conoscenze bolognesi, veneziane e del Maratta a Roma. Questo gli permette di elaborare uno stile che, pur radicandosi nella tradizione lombarda, si apre ai modi di un linguaggio sopra-regionale, grazie ad intensi scambi e all'evolversi del gusto tardo barocco, ai quali egli partecipa attivamente. Lavora in centri importanti come Roma, Milano, Lodi, Genova; fra il 1710 e il 1715 circa esegue gli affreschi per le cappelle IX e XIV e per il monastero del Sacro Monte di Varese. La sua presenza ad Orta si colloca nella piena maturità artistica: il pittore milanese crea attorno alle figure del Bussola un'ampia scenografia che rappresenta un'Assisi immaginaria, piú quinta teatrale che ambientazione realistica; il collegamento con la scultura si attua nella resa del dato umano attraverso una varia gamma espressiva e tipologica, realizzata con un disegno raffinato e sottile ed equilibri cromatici giocati sulle tonalità chiare.

Sullo scorcio del '600 vengono realizzate le sculture per le cappelle XIII e XIX ad opera dello scultore Giuseppe Rusnati, allievo del Bussola all'Accademia Ambrosiana. Gallaratese di origine, nel 1671 viene accolto fra gli scultori della Fabbrica del Duomo di Milano, ma l'anno successivo, a causa di una stasi dei lavori, si reca a Roma presso Ercole Ferrata, di cui sarà allievo e aiuto. Tornato a Milano nel 1675, è chiamato a lavorare per la Fabbrica del Duomo, nella cappella di S. Giovanni Buono; nel 1679 si allontana ancora una volta da Milano in seguito al ridursi delle commissioni, e va a lavorare a Varese e a Orta, per i Sacri Monti. Lavora anche alla Certosa di Pavia e per la prepositurale di Gallarate; sono le ultime opere che si conoscono prima della morte avvenuta nel 1713. La sua attività al Sacro Monte di Orta si svolge negli anni 1682-85 e 1690-92, dopo le importanti esperienze a Roma e nell'ambiente milanese; nei gruppi scultorei per le cappelle XIII e XIX egli prosegue l'impostazione teatrale del Bussola con una «recitazione» anche piú scoperta ed un rovello formale che accentua la ricerca dinamica ed espressiva.

Con il '700 si conclude la fase costruttiva: l'ultima cappella ad essere costruita e decorata è la XIV che risale alla metà del secolo e la cosiddetta «cappella nuova» costruita sullo scorcio del '700 non sarà portata a compi-

mento. Prima di tale data vi è una lunga stasi nell'attività artistica che riprende nella seconda metà del secolo per la cappella citata e per il rifacimento della decorazione pittorica delle cappelle XII e XV. Il pittore Federico Ferrari e lo scultore Carlo Beretta appongono le loro firme sulla parete della cappella XIV nel 1756; nel 1772 G. B. Cantalupi opera un rifacimento degli affreschi della cappella XII costruita già alla fine del '500 e ornata di sculture entro il secondo decennio del '600. Anche la cappella XV, terminata nel 1597 e dotata di sculture del Prestinari nei primi anni del '600, riceve una nuova decorazione nel 1783 ad opera del pittore Riccardo Donino.

Quella di Carlo Beretta detto il Berettone, è l'ultima figura prestigiosa di scultore attivo per il Sacro Monte; come i suoi predecessori proviene dall'ambiente milanese ed è attivo per la Fabbrica del Duomo. Prima del 1724 esegue i disegni per i bassorilievi dell'altar maggiore di S. Gaudenzio a Novara e piú tardi i modelli per le quattro statue di santi dello scurolo della stessa chiesa. Nel frattempo la sua attività per il Duomo prosegue fino al 1757; è di sua mano anche una statua della Vergine nella parrocchiale di Orta. Dai documenti sappiamo che nel 1764 è già morto. Non si hanno dati relativi ad un eventuale soggiorno romano, tuttavia egli appare influenzato dalla versione lombarda della scultura romana offerta dal Mellone. Nell'ambito della cerchia di scultori attivi per il Duomo nella prima metà del '700, il Beretta appare il piú aggiornato sul gusto del rococò, per la grazia, l'eleganza e l'andamento mosso, avvolgente delle linee, che si riscontrano anche ad Orta, calati nelle esigenze di rappresentazione e di narrazione dell'episodio di S. Francesco dinnanzi al Sultano.

Il pittore Federico Ferrari firma gli affreschi della cappella XIV nel 1756; anch'egli proviene dall'ambiente milanese dove si è formato accanto a Pietro Maggi, uno degli esponenti della pittura lombarda nel suo evolversi dal tardo '600 alle nuove aperture di modi e di genere del '700. La sua attività si svolge nella seconda metà del '700 a Bergamo, Caravaggio, Lodi, Pavia, Piacenza, dove è chiamato per le sue doti di frescante; anche ad Orta si muove con libertà sulla grande parete: la marina, il paesaggio in lontananza, le rovine, rivelano la ricezione di un gusto decorativo e descrittivo orientato su soggetti che rinviano all'esotico e alla scena di genere, introdotta nella pittura lombarda dal genovese Magnasco.

Si pensa che gli affreschi della cappella XII, ripresi dal pittore Giovanni Battista Cantalupi nel 1772, fossero in origine del Monti. Il Cantalupi è un artista locale, nato a Miasino nel 1732 e morto nel 1780. Oltre all'intervento per il Sacro Monte si ricorda la sua attività nella chiesa parrocchiale di Orta, per la cappella del Rosario e per la volta della navata laterale destra, ed ancora nella Basilica di S. Giulio, nelle parrocchiali di Valduggia e di Miasino. Gli affreschi della cappella del Sacro Monte, eseguiti in una fase avanzata della sua attività, non sono forse una delle sue prove migliori, nonostante la gaiezza e la gamma cromatica luminosa, tipiche del suo stile, aggiornato sul gusto dell'ormai imperante barocchetto.

Il pittore milanese Riccardo Donino interviene nel 1783 per il rifacimento della decorazione della cappella XV relativa alle stigmate. L'artista oltre alle tradizionali schiere angeliche sulla volta, si limita a creare un paesaggio scarsamente connotato, un po' idealizzante; l'esito si può adattare al carattere mistico dell'evento rappresentato, ma non riesce ad entrare in rapporto con le sculture del Prestinari, anteriori di quasi due secoli.

Con l'intervento del Donino si chiude l'attività artistica per il Sacro Monte; da un secolo circa mancano i cantieri che vedevano all'opera pittori e scultori con i loro aiuti, se si eccettua quello per la decorazione della cappella XIV a metà '700. La grande stagione artistica del Sacro Monte si svolge ed esaurisce nel corso del '600, offrendoci un quadro significativo dell'evoluzione della pittura e della scultura lombarde, con particolare riferimento all'ambiente milanese, dal quale provengono in maggioranza gli artisti.

Il '700 registra solo poche aggiunte ad un complesso che ha ormai raggiunto una sua fisionomia, che non viene sostanzialmente modificata da interventi pur prestigiosi come quelli del Ferrari e del Beretta. Con il secolo successivo si aprirà il discorso problematico della conservazione.

CAPPELLA I - NASCITA DI S. FRANCESCO.

Le statue raffigurano la madre, fra le braccia della levatrice, e le donne che hanno assistito al parto e si prendono cura del neonato; secondo la tradizione la nascita avvenne in una stalla, perciò sul fondo compaiono tre animali ed una mangiatoia.

Parete di controfacciata: S. Francesco e S. Domenico, campioni della Chiesa, salvano l'umanità dalla punizione divina per intercessione della Vergine. Sulle pareti episodi relativi alla nascita e alla giovinezza di S. Francesco, in ordine da destra a sinistra: un angelo si presenta alla casa di Francesco nelle vesti di un pellegrino e dopo aver ricevuto l'elemosina consiglia di portare la partoriente nella stalla; un angelo, nei panni di uno sconosciuto, tiene a battesimo Francesco e profetizza sul suo futuro; il giovane Francesco, fatto prigioniero nella battaglia contro Perugia, conforta i suoi compagni. Sulla parete divisoria, a sinistra, l'immagine di S. Francesco entro una nicchia; sopra, S. Francesco soccorre un povero; a destra, l'immagine di S. Domenico entro una nicchia; sopra, S. Francesco promette di donare tutto ciò che gli viene chiesto per amore di Dio. Alla base della volta, entro lunette, i simboli della Passione. Sulla volta angeli e grottesche.

La costruzione della cappella fu avviata nell'ultimo decennio del '500 su commissione di stagnari e terracottai ortesi emigrati in Francia e in Spagna. Il gruppo scultoreo, nucleo centrale della decorazione, probabilmente fu realizzato fin dai primi anni del '600, tra il 1606 e il 1607 (Melzi, 1977), ad opera di Cristoforo Prestinari e della sua bottega. La formazione accademica e la lunga attività per la Fabbrica del Duomo di Milano, che precedono l'arrivo dello scultore al Sacro Monte di Orta, si riflettono nel controllo dei volumi, nella morbidezza delle superfici sulle quali trascorre la luce, nell'inserimento calmo nello spazio, attraverso gesti semplici e significativi al tempo stesso, funzionali al valore narrativo della scena. Sacralità e quotidianità si fondono nelle statue che il Prestinari realizza per il Sacro Monte, utilizzando ancora schemi manieristi per l'impostazione delle figure, ma introducendo anche il ritratto, l'espressione dei sentimenti, la notazione di costume, che trovano riscontro nella contemporanea pittura.

L'esecuzione degli affreschi, realizzati nel 1615, fu affidata a Giacomo Filippo Monti, pittore ortese che si muove nella sfera d'influenza dei Fiammenghini, molto attivi al Sacro Monte di Orta. L'artista si serve di una narrazione limpida ed immediata, con figure e ambienti facilmente riconoscibili, senza trascurare una certa eleganza di forme, soprattutto nella decorazione della volta.

L'inventario del 1618 registra il completamento della decorazione con la presenza di nove statue, degli affreschi alle pareti e di un quadro raffigurante la Natività di Cristo, esplicito richiamo alla concordanza fra Cristo e Francesco, attribuito a Camillo Procaccini.

CAPPELLA II - IL CROCIFISSO DI S. DAMIANO PARLA A S. FRANCESCO.

Il gruppo statuario presenta Francesco inginocchiato di fronte al Crocifisso che è al centro della parete fra quattro angeli. Sulla sinistra compare uno staffiere in costume moresco con un cavallo; altri animali completano la scena.

Sulle pareti la narrazione degli episodi procede da destra a sinistra, a partire dalla parete

di controfacciata: tornato da Perugia, Francesco matura la sua conversione durante la malattia; dopo la guarigione regala le proprie vesti ad un nobile cavaliere bisognoso; sulla parete divisoria, Gesú compare in sogno a Francesco per mostrargli le armi con il segno della Croce, che serviranno a lui e ai suoi seguaci; Gesú spiega il significato del sogno a Francesco che si era arruolato, convinto di fare la volontà di Dio; Francesco soccorre e abbraccia un lebbroso che scopre essere Gesú. Sulla volta angeli e grottesche.

Edificata nel primo decennio del '600, la cappella fu dotata di sculture e affrescata fra il 1607 e il 1608. Il gruppo del Crocifisso con gli angeli veniva tradizionalmente attribuito al Prestinari e aiuti, mentre le statue restanti sarebbero state eseguite in un secondo tempo dal Bussola (Mallé, 1963). In base a recenti ricerche documentarie (Melzi, 1977) è stato accertato l'intervento del Prestinari anche per la figura del Santo, ma va ricordato che gli inventari fino al 1651 registrano la presenza di quattro statue soltanto: il Crocifisso, due angeli alla base e il Santo. Si deve quindi al Bussola, attivo nella seconda metà del '600, il completamento del gruppo scultoreo che avrebbe comportato non solo l'aggiunta dello staffiere con il cavallo e il cane, ma anche la sostituzione dell'immagine del Santo (De Filippis, 1991). Le ricche vesti di S. Francesco portano una nota di mondanità e di costume, ripresa e accentuata dall'abito moresco dello staffiere che irrompe da sinistra con un notevole risalto visivo.

I fratelli della Rovere, detti i Fiammenghini, firmano gli affreschi su un cartiglio della parete destra che reca la data 9 ottobre 1608. Questi artisti formatisi nell'ambiente milanese, nella fase di passaggio dal manierismo classicheggiante dell'ultimo '500 al nuovo orientamento del realismo pittorico legato alla Controriforma, propongono una narrazione piana, formalmente impeccabile, a volte un po' manierata, ma sempre d'immediata comprensione. Riflessi del nuovo orientamento della pittura milanese in quegli anni si possono cogliere in alcuni esiti luministici di chiaroscuro, quando non predominano le tonalità naturali e chiare, piú frequentemente usate. Gli angeli della volta, aerei e raffinati, richiamano le figure del Morazzone per le tipologie e le vesti gonfiate dal vento.

L'oratorio della Madonna Addolorata, addossato alla cappella, fu costruito nel 1680 per iniziativa dell'ortese Giovanni Righetti; dotato anch'esso di sculture e di affreschi, opera del pittore valsesiano Francesco Gianoli, ha subito in seguito rimaneggiamenti.

CAPPELLA III - S. FRANCESCO RINUNCIA AI BENI TERRENI DI FRONTE AL VESCOVO DI ASSISI.

Il Vescovo copre col manto Francesco che si è spogliato per rendere pubblica la sua rinuncia ai beni paterni di fronte al padre stesso e ai membri della Curia.

Parete di controfacciata, a destra: il Crocifisso di S. Damiano ordina a Francesco di riparare la sua Chiesa; parete destra: Francesco, credendo che si tratti della chiesa di S. Damiano, vende ciò che possiede per procurarsi il denaro necessario; Francesco è creduto pazzo e viene rinchiuso dal padre in un sottoscala; dopo essere stato liberato dalla madre, si rifugia a S. Damiano, dove il padre lo ritrova; parete sinistra: Francesco con un mantello usato confeziona una tonaca sulla quale traccia una croce; Francesco canta la bellezza e la bontà del creato, ma viene maltrattato e gettato in un fosso dai ladroni; a Gubbio riceve da un amico tonaca, cintura, calzari e bastone e si prende cura dei lebbrosi; parete di controfacciata, a sinistra: Francesco torna ad Assisi per riparare la chiesa di S. Damiano. Alla base della volta, nelle lunette, figure allegoriche: parete destra Umiltà, Vittoria di se stessi, Compunzione; parete sinistra: Fatica, Vigilanza, Solitudine; parete divisoria: Pazienza, Dispregio del mondo, Penitenza; parete di controfacciata: Perseveranza, a destra e Semplicità, a sinistra. Negli spicchi della volta angeli e grottesche.

Si tratta della cappella commissionata dal Vescovo di Novara Bascapè che ne seguí le fasi di costruzione e di decorazione, preoccupandosi anche del valore degli artisti impegnati e della

loro sollecitudine. Egli si rivolse ai fratelli Giovanni Battista e Giovan Mauro della Rovere, i Fiammenghini, e a Cristoforo Prestinari, artisti che avevano già dato prova di sé lavorando per la Fabbrica del Duomo di Milano.

Nel 1604 il Prestinari giunse a Orta per eseguire le statue e completò il lavoro entro il 1607. Dovrebbe essere la prima commissione per il Sacro Monte, nella quale il Prestinari si esprime ad un livello notevole: la figura del Vescovo di Assisi, secondo la tradizione, è il ritratto del Vescovo Bascapè; l'impostazione, gli atteggiamenti sono memori delle grandi figure della statuaria per il Duomo di Milano, ma nel volto emerge una ricerca espressiva, un trasalimento interiore, che si ripetono nelle prove migliori del Prestinari al Sacro Monte. Anche nelle altre figure la vitalità e l'umanità del gruppo si fonda sui ritratti e sul dialogo di sguardi, realizzati attraverso una modellazione sobria e accurata, con panneggi morbidi e gesti naturali.

I Fiammenghini sono impegnati nella decorazione della cappella a partire dal 1607. Prosegue in questi affreschi il discorso narrativo di facile leggibilità, con un'intonazione umana e pacata sostenuta dal rigore formale. La cultura dei Fiammenghini, che affonda le radici nel manierismo cinquecentesco, si rivela nelle strutturazioni prospettico-architettoniche delle scene e delle lunette, nelle quali sono inserite figure allegoriche realizzate in monocromo.

CAPPELLA IV - LA MESSA DELLA PORZIUNCOLA.

Il gruppo plastico raffigura il sacerdote mentre sta leggendo la pagina del Vangelo relativa alla missione dei primi apostoli, che rivelerà a Francesco la sua vocazione; il Santo è ai piedi dell'altare e dietro di lui ci sono gli altri fedeli che assistono alla messa.

Parete di controfacciata: Francesco è di fronte alla Madonna fra gli angeli; parete destra, primo ordine, in basso: fedeli che assistono alla messa; secondo ordine, in alto: Francesco getta le sue vesti; indossa il saio con il cappuccio e la cintura di corda e predica la penitenza; parete di fondo: il Crocifisso attorniato dagli angeli. Alla base della volta, nelle lunette, figure allegoriche: Prontezza, Desiderio di Dio, Obbedienza a Dio. Sulla volta: angeli e lo Spirito Santo.

Sotto il portico, parete sinistra: Amore per il prossimo a sinistra, Ispirazione divina a destra; ai lati della finestra: simboli della messa e della Passione; nelle crociere del portico: i sette doni dello Spirito Santo; sugli archi, all'esterno: angeli.

Le quindici statue della cappella furono eseguite dal Prestinari, con aiuti, tra il 1610 e il 1616, ma né la Visita Pastorale del 1617, né l'inventario del 1618 ne registrano la presenza, per cui si deve pensare ad una collocazione successiva. La presenza di aiuti può avere inciso sul livello qualitativo complessivo del gruppo scultoreo che appare troppo rigido e bloccato da un'impostazione convenzionale, lontana dai brillanti esiti delle precedenti cappelle (Mallé, 1963). Esiste in effetti una certa discontinuità di risultati: accanto ad alcune statue di maniera, anonime, non mancano figure umanamente vive, risolte nella gestualità pacata che è propria del Prestinari, per arrivare ad alcune statue che nel volto e nell'atteggiarsi risultano un po' caricate per caratterizzare i personaggi di estrazione popolare.

Gli affreschi, che hanno subito un certo degrado, in parte rimediato dai recenti restauri, furono eseguiti tra il 1617 e il 1618. La critica li attribuisce ai Fiammenghini in base al confronto con gli esiti e le soluzioni compositive degli affreschi della cappella V che furono realizzati negli anni immediatamente precedenti; il Mallé (1963) ipotizza una distinzione di mani assegnando a Giovan Mauro gli affreschi della volta e delle lunette, di miglior fattura, e a Giovanni Battista gli affreschi delle pareti, piú rigidi. La discontinuità e le cadute di livello sono motivate dalla De Filippis (1991) con una differente attribuzione che assegna la decorazione al pittore ortese Giacomo Filippo Monti, ispiratosi ai modi dei Fiammenghini, ma rispetto a questi meno efficace e piú manierato.

CAPPELLA V - PROPAGAZIONE DELL'ORDINE.

Le statue raffigurano S. Francesco che consegna l'abito a Bernardo di Quintavalle e a Pietro Cattaneo, primi seguaci; attorno vari personaggi assistono all'evento.

Sulle pareti, nell'ordine inferiore sono raffigurati degli astanti; nell'ordine superiore, da destra: S. Francesco riceve alcuni giovani che vogliono condividere la sua esperienza di povertà; S. Francesco accoglie Egidio; S. Francesco e fra' Bernardo aprono tre volte il Vangelo e per tre volte si trovano di fronte alla pagina in cui il Cristo chiede di rinnegare sé stessi e prendere la croce per seguirlo; S. Francesco consiglia alcune persone sul modo di distribuire i loro beni ai poveri; risana Morico che entra nell'ordine; fra' Giovanni Cappella si allontana dai seguaci di S. Francesco e s'impicca, come Giuda. Parete di controfacciata: la Mortificazione e la Contemplazione. Sulla volta sono raffigurate visioni apocalittiche: la persona simile al diaspro, seduta in trono con il libro dei sette sigilli che verrà aperto solo dall'Agnello con sette occhi e sette corna; le sette lampade, i quattro animali simbolici con sei ali su cui vi sono occhi; le schiere angeliche, i ventiquattro seniori, il sole oscurato, la luna di sangue, le stelle cadenti, il cielo che si ravvolge, monti e terre sbalzate, gli uomini che cercano di trovare riparo. Ai quattro angoli della volta i quattro angeli che imbrigliano i venti. L'angelo col segno del Dio vivo e i 144000 beati che portano lo stesso segno. Nel timpano della facciata sono raffigurati la Trinità e due angeli alla base; sulla volta del portico quattro angeli che recano corone; ai lati dell'ingresso: Povertà e Obbedienza; nei sottarchi e negli spicchi della crociera del portico: angeli.

Gli affreschi della cappella furono commissionati nel 1614 a Giovanni Battista della Rovere che ricevette il saldo nell'ottobre del 1615; pochi mesi prima erano state collocate le undici statue opera di Cristoforo Prestinari. La decorazione viene quindi completata in un breve arco di tempo ed è una delle migliori espressioni del binomio Fiammenghini-Prestinari che caratterizza le prime cappelle del Sacro Monte.

Il Prestinari, che è presente al Sacro Monte fin dal 1604, continua a soddisfare la committenza visualizzando il soggetto principale della cappella attraverso gruppi poco affollati, personaggi dai gesti semplici che esprimono un'intensa, ma contenuta devozione, come i due novizi ai piedi di S. Francesco, vertice strutturale e ideale del gruppo. La modellazione in queste figure si fa piú sobria e il sottile panneggio lascia trascorrere la luce sulle superfici con una leggera vibrazione luministica e cromatica.

Le qualità grafiche, descrittive e narrative dei Fiammenghini si ripropongono negli affreschi di questa cappella per mano di Giovanni Battista che è il maggiore dei due fratelli. Egli appare piú legato alla tradizione cinquecentesca dell'ambiente milanese, ma raccoglie anche l'eredità gaudenziana e laniniana in ambito locale, fondendole con gli apporti della nuova cultura pittorica lombarda. Il Morazzone, in particolare, sembra averlo influenzato nelle figure della facciata, la Trinità e gli angeli, per l'iconografia e il disegno degli ampi panneggi.

CAPPELLA VI - I PRIMI FRATI SONO INVIATI A PREDICARE E COMPIONO MIRACOLI.

Le statue raffigurano i miracoli compiuti dai frati che sono stati inviati a predicare; nel settore absidale, S. Francesco benedice i frati.

Sulle pareti, a sinistra: S. Francesco parla ai frati prima che partano per la missione; i frati vengono maltrattati; rifiutano compensi; a destra: visione di prete Silvestro: dalla bocca di S. Francesco esce una croce d'oro; Silvestro, divenuto frate, libera la città di Arezzo dai demoni, che rappresentano le lotte intestine, in nome di Dio e di S. Francesco; Silvestro e altri tre seguaci ricevono l'abito; S. Francesco prega per i missionari; ritorno dei missionari. Sui pilastri dell'arco divisorio, a sinistra la Correzione, a destra la Piacevolezza. Sulla volta: i Profeti Giona, gettato in mare, Geremia, immerso nella cisterna, Zaccaria con il candelabro a sette bracci, due

olive, il libro volante e l'olla contenente l'empietà, Ezechiele che mangia un libro misterioso donato da Dio; al centro, fra i sette candelieri d'oro, un uomo splendente (Cristo) e S. Giovanni Evangelista. Nel tamburo dell'abside: S. Francesco prega con i missionari; nel catino: missione dei discepoli di Gesú; sulla volta, negli spicchi: Fortezza, Giustizia, Temperanza, Prudenza. Sotto il portico, ai lati della porta, la Verità e la Dottrina; negli altri riquadri e nella crociere cartelle, motivi ornamentali e puttini.

Le sette statue che si trovano nel settore absidale sono opera di Cristoforo Prestinari che probabilmente le eseguí nello stesso arco di tempo che vide impegnati i Fiammenghini per la decorazione delle pareti tra il 1615 e il 1619. In origine le statue dovevano essere otto, come si legge negli inventari del 1629 e del 1651, ma l'allestimento interno della cappella fu modificato e completato nel settimo decennio del '600, quando intervenne Dionigi Bussola al quale vanno attribuiti i gruppi statuari raffiguranti i miracoli compiuti dai frati in missione.

Il Prestinari realizza come sempre un ritmo compositivo pacato e largo; l'immagine di S. Francesco è improntata ad una superiore serenità e umiltà che si riflette nei gesti e nei volti dei frati. Il Bussola, che opera in un momento successivo all'attività del Prestinari ed ha arricchito la sua formazione in ambiente romano, imposta i gruppi con maggior dinamismo; nella modellazione piú tesa emerge una nuova esigenza espressiva e di movimento che contraddistingue l'attività del Bussola al Sacro Monte. I gruppi dei due scultori hanno in comune la circolarità della composizione, che risponde a due diverse esigenze: di equilibrio la prima, infatti la disposizione dei frati data dal Prestinari è quasi simmetrica, di movimento la seconda, che si concretizza in una disposizione a vortice.

L'esecuzione degli affreschi è affidata ancora una volta ai fratelli della Rovere detti i Fiammenghini che ricevono la commissione nell'ottobre del 1615 e il saldo nel giugno del 1619. La decorazione si articola in diversi registri, affrontati con disinvoltura dagli artisti, sicuri dei propri mezzi tecnici ed espressivi: alla narrazione particolareggiata, quasi aneddotica di fatti miracolosi, come la liberazione di Arezzo, si alternano le scene di intensa pietà e fervore missionario e le belle figure allegoriche, dal disegno morbido e ridondanti nel panneggio di ascendenza morazzoniana, inserite nelle finte architetture. L'ordine inferiore della decorazione, piú fluido nella narrazione, sembra da attribuire a Giovan Mauro, mentre le scene apocalittiche della volta, descritte con un ritmo piú serrato, spetterebbero a Giovanni Battista.

CAPPELLA VII - PRIMA APPROVAZIONE DELLA REGOLA DA PARTE DI INNOCENZO III.

Nell'absidiola vi sono le statue del Pontefice, in trono sotto un baldacchino, e di quattro cardinali; S. Francesco con i frati si rivolge al Pontefice per ottenere l'approvazione della regola, alla presenza di dignitari e armigeri.

Sulla parete di controfacciata, sopra la porta: S. Francesco ha la visione di una grandissima pianta e il Pontefice Innocenzo III sogna una palma che cresce smisuratamente. A sinistra: Papa Innocenzo III inizialmente è contrario alla regola perché è troppo rigida; il Santo e i suoi frati si raccomandano a Dio; il Papa sogna la Basilica del Laterano che, in procinto di rovinare, viene sostenuta da S. Francesco; a destra: Innocenzo III approva la regola; sulla via del ritorno i frati sono confortati da un angelo. Sulla volta, da sinistra: Trasfigurazione; Natan riferisce a Davide le parole del Signore che assicura la stabilità del suo trono e della sua discendenza; Salomone ringrazia Dio che lo ha prescelto per costruire il Tempio del Signore; nell'Ultima Cena Cristo raccomanda a Pietro i suoi discepoli. Ai lati della porta: S. Francesco a sinistra, S. Paolo a destra; all'esterno: due frati. L'affresco sulla volta del portico non è piú chiaramente leggibile, doveva trattarsi di S. Francesco che predica ai suoi frati.

Nel settembre del 1628 Antonio Maria Crespi detto il Bustino riceve un acconto per gli

affreschi da eseguire nella cappella che firmerà, a lavori conclusi, nel novembre 1629. La decorazione risulta piuttosto complessa per la presenza di due ordini di raffigurazioni di carattere narrativo, intercalati da finte architetture e figure che assumono un notevole risalto visivo, come le cariatidi dell'ordine superiore in monocromo scuro. Il Bustino possiede doti di narratore vivace nei singoli episodi, ma i ritratti dei cardinali, dello stesso Pontefice, rivelano anche capacità di penetrazione psicologica. Sulle pareti della cappella l'artista procede con maggior libertà e inventiva rispetto alle pale d'altare, dove prevale il carattere devozionale; punto di riferimento è ancora una volta il Morazzone e in particolare la decorazione che aveva eseguito piú di dieci anni prima per la cappella XI del Sacro Monte, dalla quale il Bustino ha tratto alcune indicazioni per la partitura narrativa, l'impostazione grandiosa delle figure dal panneggio ridondante e certe tonalità dei bruni e dei gialli.

Per l'esecuzione delle statue sono impegnati dal 1630 i fratelli Giovanni e Melchiorre D'Enrico, la cui attività prevalente si svolse al Sacro Monte di Varallo. Le tipologie e la resa del dato psicologico delle statue eseguite per Varallo, sono riproposte da quelle ortesi, come d'altra parte è possibile stabilire dei legami con la contemporanea pittura lombarda, di cui il Tanzio, un altro dei fratelli D'Enrico, era uno dei principali esponenti. Si pensa anche che alcune statue siano da attribuire ad un intervento successivo del Bussola.

Gli autori delle sculture propongono una modellazione larga, un panneggio morbido; l'interpretazione dei sentimenti è affidata allo studio ritrattistico dei volti, soprattutto per quanto riguarda il gruppo del Pontefice con i cardinali, fra i quali s'intesse un dialogo costruito attraverso il gioco delle mani e la concentrazione degli sguardi. La composizione converge sulla figura di Innocenzo III che costituisce il polo d'attrazione; alla simmetria dei frati si contrappone qualche figura mossa degli astanti che introduce anche una nota di costume e forse appartiene alle aggiunte del Bussola.

CAPPELLA VIII - IL MIRACOLO DEL CARRO DI FUOCO.

In alto è sospeso il carro di fuoco sul quale compare S. Francesco; in basso le statue raffigurano i frati sorpresi dalla visione nel cuore della notte, mentre stavano dormendo o pregando.

Sulle pareti, da sinistra: frate Maseo vede S. Francesco pregare per i suoi compagni con tale ardore da sembrare che gli uscissero fiamme dal volto ed egli si sente sollevare da terra; S. Francesco appare al Capitolo di Arles e benedice i suoi frati; S. Francesco è in preghiera ad Assisi quando appare sul carro di fuoco a Rivo Torto; S. Francesco rassicura i frati che hanno assistito all'apparizione del carro di fuoco; frate Leone vede apparire S. Francesco con le ali e gli artigli alle mani e ai piedi, per simboleggiare la sollecitudine del Santo nel difendere il suo Ordine; un frate in preghiera ha la visione di S. Francesco che accompagna in cielo alcune anime liberate dal Purgatorio; S. Francesco in contemplazione. Sulla volta episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento legati al tema delle apparizioni, da sinistra: Elia rapito su un carro di fuoco; Eliseo assiste all'evento e chiama Elia; i genitori di Sansone vedono apparire tra le fiamme del sacrificio un angelo che sale al cielo; il carro guidato dai quattro animali di fuoco nella visione di Ezechiele; tre apparizioni di Cristo ai discepoli dopo la Resurrezione.

Edificata nel terzo decennio del '600, la cappella fu completata con affreschi e statue alla fine del decennio successivo: i lavori per il gruppo statuario iniziarono nel 1638 e le statue furono collocate tra la fine del 1640 e gli inizi dell'anno successivo. Nel settembre 1640 venne pagato l'intagliatore Bartolomeo Tiberino (o Teberino) al quale era stato commissionato il carro di fuoco con S. Francesco e due cavalli, dipinto da Cristoforo Martinoli detto il Rocca nel gennaio 1641. Le statue sono dei fratelli D'Enrico, la cui presenza si segnala soprattutto nei cantieri dei Sacri Monti e che erano già stati chiamati a Orta per le sculture della cappella VII. Il gruppo dei frati presenta varietà di atteggiamenti, un modellato morbido e volumi pieni nel panneggiare

i sai; non manca qualche ritratto di pregnante espressività da confrontare con altre opere dei D'Enrico, ad esempio gli Apostoli dell'Orazione nell'orto a Varallo (cappella XXII).

Nel complesso però la composizione interna della cappella risente dello scarso legame esistente tra le statue dei D'Enrico e il gruppo del Tiberino, differenti per stile e per intonazione. Il Tiberino, di origine romana, artista apprezzato e attivo ad Arona, nel Biellese, nell'Ossola e a Grignasco, non è riuscito ad imprimere vitalità a questo complesso inconsueto del carro di fuoco: la figura del Santo, misera e scarsamente espressiva, è quasi prevaricata dai due cavalloni rigidi, privi di brio e di dinamismo.

Gli affreschi furono commissionati al pittore Cristoforo Martinoli nell'aprile del 1639 e il saldo fu pagato nel novembre del 1640. Gli episodi rappresentati sulle pareti non costituiscono tanto un ciclo narrativo, quanto una serie di quadri che hanno in comune il tema delle apparizioni, ciascuna delle quali trova una concordanza con qualche episodio dell'Antico e del Nuovo Testamento, raffigurato negli spicchi dell'ordine superiore. L'artista interpreta questi soggetti con cura descrittiva e un linguaggio accessibile, a volte quasi popolare nell'immediatezza e nella formulazione aneddotica. Allievo del Morazzone, il Martinoli propone uno stile un po' manierato che si giova di una tecnica sicura e di una buona conoscenza della grande pittura lombarda del '600, ma anche della tradizione pittorica locale di cui ripropone alcune soluzioni compositive, si veda la disposizione circolare nel riquadro dell'Apparizione al Capitolo di Arles solitamente usata per la raffigurazione dell'Ultima Cena o della Pentecoste, da Gaudenzio Ferrari in poi.

CAPPELLA IX - LA VESTIZIONE DI S. CHIARA.

Di fronte al piccolo altare ci sono le statue di S. Francesco con le forbici in mano e S. Chiara in ginocchio; frati e suore assistono e recano l'abito e oggetti simbolici per la vestizione (1211). Sulla parete di fondo è collocata la statua dell'Assunta, circondata da angeli che suonano e recano i simboli della glorificazione.

Sulle pareti, da sinistra: S. Francesco taglia i capelli a Chiara; Chiara e le sue compagne si stabiliscono a S. Damiano; Agnese, che si è unita alla sorella, viene allontanata con la forza dai parenti, ma per miracolo diviene cosí pesante da non poter essere piú trascinata e risana con la sua preghiera uno zio paralizzato nell'atto di colpirla. A destra: dopo essere stata accolta alla Porziuncola, Chiara si ritira nel monastero delle Benedettine. In alto a sinistra: Marta e Maria; a destra: una donna saggia di Tecua parla a Davide perché richiami Absalon; al centro: Giuditta con il capo reciso di Oloferne; di fronte: Eva compagna di Adamo; nel finto oculo: Maria aiuta i fratelli Aronne e Mosè che guidano il popolo d'Israele attraverso il deserto.

Neglí spicchi della volta del portico s'intravedono quattro imprese in parte cancellate.

Per questa cappella lavorano, tra l'aprile e il settembre del 1642, i fratelli D'Enrico e il valsesiano Giacomo Ferro, allievo di Giovanni D'Enrico. I D'Enrico proseguono la loro attività al Sacro Monte di Orta già avviata con le precedenti cappelle VII e VIII, eseguendo la madre con il bimbo in braccio e l'Assunta sopra l'altare. La tenera figura di madre con il bimbo fra le braccia, pur presentando una modellazione piuttosto scabra ed essenziale, per l'inflessione sentimentale che ne anima il volto e il gesto, viene attribuita a Giovanni D'Enrico (Debiaggi, 1982); questa figura femminile può essere avvicinata a quella dell'Assunta sopra l'altare, con i briosi puttini barocchi, che è forse la figura piú interessante: la fisionomia dolce, il gesto naturale, il morbido panneggio, conferiscono alla statua il carattere di un'immagine rassicurante, oggetto di devozione nella sua umanità trasfigurata.

La maggior parte delle figure del gruppo della Vestizione sono invece attribuite a Giacomo Ferro, perché ritenute troppo statiche e stilizzate, chiuse in un'accademica compostezza che non riesce a tradursi in un dialogo coinvolgente. In realtà sia il panneggio delle vesti, a tratti

un po' rigido e convenzionale, sia la scarsa caratterizzazione fisionomica ed espressiva, rivelano uno stile formalmente rigoroso, accurato, ma poco incline allo scavo psicologico.

Dopo gli anni '60 dovrebbe essere intervenuto anche il Bussola con l'aggiunta di una o piú statue.

Il Mallé (1963) attribuisce gli affreschi a Carlo Francesco e Giuseppe Nuvolone, ma il Melzi (1977) sposta l'attribuzione a Cristoforo Martinoli detto il Rocca, datandoli tra la fine del 1642 e il 1648, anno della Visita Pastorale del Vescovo Tornielli che aveva emanato delle regole dettagliate per quanto riguarda i soggetti, le iscrizioni e la disposizione degli affreschi della cappella; non mancano le raccomandazioni per il pittore, al quale viene suggerito come modello per raffigurare la Vergine con S. Chiara, un quadro che si trovava nel coro del convento dei Cappuccini. L'attribuzione al Martinoli appare piú convincente: come nella cappella VIII la narrazione è dettagliata e di immediata comunicazione, frutto di una buona tecnica e di uno stile appresi alla scuola del Morazzone, i cui affreschi eseguiti per la cappella XI, in particolare gli angeli del portico, hanno ispirato le figure angeliche dipinte sulla parete attorno alla statua dell'Assunta.

CAPPELLA X - LE TENTAZIONI DI S. FRANCESCO.

Le statue raffigurano S. Francesco che si è gettato nudo fra i rovi per resistere alla tentazione dei demoni; dalle spine nascono rose bianche e rosse, mentre gli angeli intervengono per coprirlo e accompagnarlo alla Porziuncola.

Dalla parete di controfacciata, ordine inferiore, a destra: la Vittoria; gli angeli accompagnano S. Francesco alla Porziuncola dove l'attendono Gesú e Maria,dopo aver superato le tentazioni; S. Francesco alla Verna è scaraventato in un burrone dai demoni; tormentato dalle tentazioni, S. Francesco si getta nudo nella neve; si corica sulla brace per superare le lusinghe di una cortigiana di Federico II e ne ottiene la conversione; i demoni lo insultano mentre è raccolto in preghiera; la Tentazione. Ordine superiore, da destra: la Virtú; Tobia supera la prova della cecità restando fedele a Dio; le tentazioni di Cristo nel deserto; Giobbe, tormentato dai demoni, viene rimproverato dalla moglie per la sua pazienza; la Temperanza. Sulla volta è raffigurata la visione apocalittica di S. Giovanni: l'Arcangelo Michele uccide il drago dalle sette teste che minaccia la partoriente (la Madonna); sopra la porta: il drago perseguita la donna vomitando fiumi d'acqua, ma la donna è tratta in salvo; il drago, non potendo nulla contro la donna, perseguita gli altri esseri umani.

La costruzione della cappella e l'esecuzione delle statue e degli affreschi si colloca nel sesto decennio del '600. Il gruppo plastico della Tentazione è uno dei primi interventi dello scultore lombardo Dionigi Bussola al Sacro Monte di Orta, dove giunge in un momento di maturità artistica.

Le membra tese, il modellato sensibile del corpo del Santo, l'incedere sicuro nello spazio di alcune figure di angeli e di demoni, riflettono la formazione dello scultore in ambiente romano, dove la scultura barocca punta sul dinamismo della linea e del gesto. Tuttavia l'artista filtra la sua esperienza romana attraverso la componente classicista e manierista della scultura lombarda, che è ancora evidente in alcune figure e nell'equilibrio complessivo dell'insieme: l'orrido è contenuto e non c'è vero tormento. È una novità per la plastica del Sacro Monte rispetto alle composizioni pausate, alla calma e nobile umanità del Prestinari, autore delle statue nelle prime cappelle; la nuova regia del Bussola tende a sottolineare il carattere scenico e teatrale dei gruppi in cui i personaggi agiscono, accentuandone la carica espressiva e dinamica.

Gli affreschi, firmati e datati 1654, sono opera dei fratelli Carlo Francesco e Giuseppe Nuvolone. La qualità morbida del disegno e del colore senza i contrasti violenti di un intenso chiaroscuro, l'intima devozione che si traduce in gesti pacati, quasi solenni, propongono un'interpretazione di tono sostenuto, senza tormenti né lacerazioni, per un soggetto di per sé drammatico.

Le tentazioni inflitte al Santo appaiono già risolte e sublimate in una superiore spiritualità, secondo la sensibilità e i dettami della Controriforma, di cui i Nuvolone sono intelligenti interpreti in ambito figurativo nel solco della grande tradizione della pittura lombarda, dal Procaccini al Morazzone al Cerano.

CAPPELLA XI - L'INDULGENZA DELLA PORZIUNCOLA.

S. Francesco, in ginocchio, è effigiato nell'atto di pregare per la concessione dell'indulgenza, rivolto al Cristo e alla Vergine in trono sull'altare, fra due file di angeli; l'indulgenza sarà confermata da Onorio III nel 1216.

Sulle pareti, da sinistra: S. Francesco prega il Crocefisso per la salvezza dei peccatori; il Santo viene invitato da un angelo a recarsi alla Porziuncola per l'indulgenza; i frati, non osando entrare, ascoltano dall'esterno le parole del Signore; S. Francesco chiede a Onorio III di confermare l'indulgenza; i Francescani danno sostegno alla Chiesa; S. Francesco annuncia alla folla l'indulgenza o perdono di Assisi. Nelle lunette della volta, da sinistra: S. Francesco è infiammato dallo spirito di Carità; la Carità rivolta ai piccoli e la Misericordia durevole come il cedro; la Preghiera, in vesti candide; negli spicchi: figure allegoriche e angeli con fiamme e incenso per glorificare la Trinità, al centro.

Nelle nicchie del frontone statue di S. Francesco a sinistra e S. Giulio a destra; sul timpano: il Padre Eterno con due putti che reggono una corona; tre angeli con la tromba in acroterio; sopra l'ingresso statua dell'Assunta; nei sottarchi affreschi raffiguranti angeli. In fondo alle logge laterali le statue raffiguranti la Pazienza, loggia sinistra, l'Abbondanza, loggia destra.

La cappella, nota anche col titolo di Madonna degli Angeli o cappella Martelli dal nome di chi ne commissionò la costruzione, risale ai primi anni del '600. La Fabbrica del Sacro Monte raccolse l'eredità del dottore legale Giovanni Antonio Martelli, dopo la sua morte avvenuta nel 1611, e portò a compimento la cappella con l'esecuzione di sculture e affreschi.

Il Prestinari lavorò per le statue di marmo della facciata e quelle di cotto all'interno fin dal 1615; in quell'anno eseguí probabilmente le due statue dei Santi e il rilievo del portico, immagini devozionali improntate a compostezza e pietà, da avvicinare a quelle eseguite dall'artista per il Duomo di Milano. Entro il 1617 vennero realizzate le undici statue disposte attorno e sull'altare: le figure della Madonna, del Cristo e degli angeli rivelano una notevole consonanza con le immagini affrescate dal Morazzone sulle pareti; ma sono evidenti soprattutto le qualità che contraddistinguono lo stile del Prestinari nella sua attività al Sacro Monte: la ricerca di simmetria e di equilibrio nella composizione, l'espressione controllata dei sentimenti, si noti il S. Francesco umile e fiducioso nella misericordia divina.

Il busto del Martelli, elegante e sobrio ritratto, è stato collocato nel 1619. Ultime in ordine di tempo, sono le statue dell'Assunta e degli angeli, che si ispirano direttamente alle opere eseguite alla fine del '500 da Annibale Fontana per la chiesa di S. Maria presso S. Celso a Milano. In seguito alla morte del Prestinari nel 1623, gli angeli furono completati dai fratelli D'Enrico, interpellati a tal fine nel 1630, e furono collocati nell'agosto del 1635.

Per la decorazione pittorica, dopo il rifiuto del Moncalvo, la Fabbrica del Sacro Monte si assicurò il prestigioso intervento di Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone, con una caparra di 800 lire pagata il 9 giugno 1615; l'artista si mise al lavoro nella primavera dell'anno successivo concludendo quasi sicuramente nell'autunno.

Il Morazzone operò anche al Sacro Monte di Varallo e fu piú volte impegnato in cicli narrativi (Varese, Arona, Borgomanero) di vario respiro. Ad Orta l'artista mette in gioco le sue qualità di narratore riuscendo a tradurre il significato degli episodi in poche immagini pregnanti, come nella preghiera al Crocefisso o nell' apparizione dell'angelo, dove il fervore del Santo, unico protagonista, si esprime nello studio delle mani giunte o nel rapimento dello sguardo rivolto al cielo. Le scene affollate sono sorrette da una sapienza compositiva che procede per piani sovrap-

posti o per diagonali, secondo formule che aveva già sperimentato in quegli stessi anni. Il registro tonale, caldo e luminoso, gli spazi ampi, imprimono alla narrazione un ritmo calmo che favorisce la meditazione e la contemplazione devota ispirate dalla verità dei gesti e dall'umanità dei volti dei personaggi di questa tappa del pellegrinaggio al Sacro Monte.

Il completamento della decorazione pittorica sulla parete retrostante l'altare e sulle volte delle logge esterne viene attribuito al pittore ortese Giacomo Filippo Monti, già attivo per la prima cappella relativa alla nascita di S. Francesco.

CAPPELLA XII - APPROVAZIONE DI CRISTO ALLA REGOLA FRANCESCANA.

Il gruppo statuario raffigura frate Elia e altri provinciali dell'Ordine che discutono con S. Francesco sull'austerità della regola.

S. Francesco, in ginocchio, ha una visione raffigurata nell'affresco della volta: il Cristo risplendente fra le nubi conferma la validità della regola e la necessità di osservarla. Sulla destra, in uno scorcio, è ricordato un episodio biblico: la ribellione del popolo ebreo al ritorno degli esploratori alla ricerca della terra promessa e l'apparizione di Dio risplendente sopra il Tabernacolo.

La cappella fu edificata nell'ultimo decennio del '500 con il finanziamento di una colonia di ortesi trasferitisi a Roma e fu in seguito ristrutturata a partire dal 1619.

Il gruppo composto da S. Francesco con i frati probabilmente fu eseguito dal Prestinari fin dai primi anni della sua presenza al Sacro Monte, ma collocato solo in un secondo tempo. Il linguaggio calmo, la modellazione per ampie superfici, la semplicità dei gesti che contraddistinguono la produzione del Prestinari per le cappelle di Orta, sono presenti anche in questo dialogo tra il Santo e i frati. Le poche figure, che si esprimono in un gesto, in un semplice atto, scandiscono lo spazio creando ampie pause, con un risultato da confrontare con il gruppo di S. Francesco e i frati nella VI cappella della Missione dei frati.

La decorazione pittorica originaria è andata perduta in seguito al rifacimento operato dal Cantalupi nel 1772, in concomitanza con la ristrutturazione architettonica; non è quindi possibile accertare se gli affreschi fossero stati eseguiti dal Rocca, ad una data avanzata, 1641, come suggerisce il Melzi (1977) o se siano da attribuire al pittore ortese Giacomo Filippo Monti entro il 1618 (De Filippis, 1991).

Autore della rinnovata decorazione è Giovanni Battista Cantalupi di Miasino che propone una semplice ambientazione naturalistica con qualche figura di frate per stabilire un collegamento con il gruppo plastico. La mano del Cantalupi risulta piú incisiva nello sfondato della volta con il turbine di angeli fra le nubi, realizzato secondo il gusto della decorazione rococò con il gioco di prospettive e l'apertura di spazi illusori. Il risultato appare nel complesso meno raffinato se si confronta con l'analogo soggetto raffigurato dall'artista nel tiburio della Basilica dell'Isola di S. Giulio (1777); in entrambi gli affreschi non viene meno però la tonalità delicata e luminosa del colore che caratterizza lo stile del Cantalupi.

CAPPELLA XIII - UMILTÀ DI S. FRANCESCO.

S. Francesco, spogliatosi, si fa condurre da un frate tra la folla per le vie di Assisi, con una fune attorno al collo, per dare esempio di umiltà e disprezzo di se stesso.

Sulle pareti gli affreschi raffigurano altri personaggi che assistono alla scena; sullo sfondo scorci di paesaggi e architetture. Entro medaglioni, a destra: S. Francesco comanda a frate Bernardo di porre per tre volte il piede sulla sua bocca in segno di umiltà, perché si era lamentato di essere stato interrotto durante la preghiera; a sinistra: S. Francesco preferisce le mense dei

poveri; al centro: Cristo, condotto nel Pretorio, è oggetto di scherno. Sulla volta un tripudio di angeli esalta l'umiltà di S. Francesco.

L'erezione della cappella si deve alla munificenza di un nobile milanese, Costanzo Besozzi, che entrò a far parte dell'Ordine dei Cappuccini; l'esecuzione degli affreschi e delle statue si colloca probabilmente tra il 1690, quando si concludono i lavori di costruzione, e il 1692.

Le statue sono opera del gallaratese Giuseppe Rusnati, impegnato in quello stesso periodo per la cappella di S. Giovanni Buono nel Duomo di Milano; collabora con lui un certo «cavalier Falconi», il luganese Bernardo Falconi che riceve il saldo nell'agosto del 1692. Il Rusnati è allievo del Bussola e come il maestro si era recato a Roma; prosegue pertanto nell'attività del Rusnati quella fusione fra tradizione lombarda e barocco romano, da cui deriva un panneggio mosso, con effetti cromatici, l'inserimento dinamico delle figure nello spazio, la caratterizzazione fisionomica, che giunge anche al grottesco, con una libertà di stile che segna già il trascolorare del tardo barocco nel barocchetto settecentesco. Sono i modi vincenti della teatralità, introdotti dal Bussola a partire dalla metà del secolo, pienamente accolti e sviluppati dal Rusnati: al realismo psicologico ed umano del primo '600, si sostituiscono la figura recitante, la maschera, non meno efficaci al fine del coinvolgimento, ma forse meno profonde.

L'impianto scenografico degli affreschi favorisce l'inserimento delle statue in una spazialità dilatata anche grazie al prolungarsi della folla nei personaggi dipinti, attuando cosí una compenetrazione fra pittura e scultura che raramente si è realizzata nelle cappelle del Sacro Monte di Orta.

Gli affreschi sono opera dei fratelli Giovanni Battista e Gerolamo Grandi e di Federico Bianchi. I primi, provenienti da Varese, sono attivi tra la fine del '600 e gli inizi del '700 in Piemonte e in Lombardia e sono specializzati nel genere «quadraturista», cioè nel dipingere architetture e scorci prospettici (quadrature) illusionistici che fingono sfondati, ambienti e spazi di fantasia; queste strutture sono rivestite da elementi decorativi che imprimono un andamento mosso e vario a tutta la composizione.

Le figure fra gli elementi architettonici sono di mano di Federico Bianchi che aveva già lavorato con i Grandi al Sacro Monte di Varese e a Milano. Il Bianchi è legato alla cultura lombarda del '600, con richiami al Cerano e al Nuvolone, ad esempio nei putti, nelle figure femminili, nel riquadro in alto con il Cristo. Ma nel suo stile si nota che è ormai in atto il superamento di questa stessa tradizione, come rivelano la gamma cromatica, piú chiara e luminosa, il classicismo delle architetture, il gusto per la caratterizzazione di figure popolaresche.

CAPPELLA XIV - S. FRANCESCO DI FRONTE AL SULTANO D'EGITTO.

Nel 1219 S. Francesco si recò in missione in Medio Oriente e in Egitto venne accolto dal Sultano Melek-El-Kamel. Le statue raffigurano S. Francesco che parla davanti al Sultano e alla sua corte; il Santo propone una prova del fuoco per dimostrare qual è la vera fede: egli stesso e uno dei capi musulmani passeranno attraverso le fiamme; il rogo viene preparato, ma il musulmano si sottrae alla prova. Il Sultano offre a S. Francesco doni e ricchezze, ma il Santo rifiuta ed ottiene invece il permesso di predicare.

S. Francesco appare dopo la sua morte a due frati, avvertendoli di recarsi dal Sultano in fin di vita.

Sulle pareti, a sinistra: lo sbarco di S. Francesco; gli infedeli lo catturano e lo trascinano legato davanti al Sultano; a destra: a Damietta, conquistata dai crociati, Francesco predice la sconfitta dell'esercito cristiano; in alto, in un riquadro: Gesú predica nel Tempio. Sulla volta: schiere di angeli esultano per il fervore missionario di S. Francesco; al centro, lo Spirito Santo in forma di colomba.

All'esterno, ai lati della porta: la Carità e lo Zelo.

Un'iscrizione sulla parete di controfacciata reca la data 1756 e le firme dello scultore Carlo Beretta e dell'autore degli affreschi, il pittore milanese Federico Ferrari.

Carlo Beretta detto il Berettone, formatosi nell'ambiente milanese e attivo con diverse commissioni per il Duomo di Milano, realizza per le statue della cappella un panneggio mosso e avvolgente che asseconda l'inserimento dinamico nello spazio delle numerose figure. Il rivestimento cromatico, valorizzato dalla vibrazione luministica delle superfici e la composizione articolata in gruppi, con vivaci notazioni di costume, creano un complesso scenografico entro il quale l'artista fa «recitare» con efficacia di gesti e di espressioni i suoi personaggi, che sono soprattutto «attori», senza l'approfondimento umano e psicologico riscontrabile nelle sculture delle cappelle seicentesche.

Negli affreschi eseguiti dal pittore Federico Ferrari la composizione si snoda liberamente presentando i vari momenti della narrazione senza cesura e senza distinzione di riquadri. Le scene narrative sono però quasi relegate ai margini della rappresentazione paesistica che domina con il gusto per gli ampi spazi, per la marina e per l'esotismo, di cui il moro sdraiato è la figura piú emblematica. Altri personaggi si inseriscono con vivacità nel paesaggio e svolgono un racconto ricco di particolari, di brevi notazioni ambientali e di costume. Il Ferrari ha uno stile brillante e rapidità di tratto, evidenti anche nello sfondato celeste con le schiere angeliche che formano una gaia composizione, leggera nei toni cromatici e nelle forme.

CAPPELLA XV - S. FRANCESCO RICEVE LE STIGMATE.

Il gruppo plastico raffigura S. Francesco in ginocchio, mentre riceve le stigmate, e frate Leone che assiste all'evento. L'episodio risale al 1224 e si svolse sui monti della Verna (Arezzo), dove S. Francesco si era ritirato a pregare; in un momento di estasi mistica gli apparve il Crocifisso (un serafino secondo la versione piú antica) con sei ali, che impresse su di lui, con cinque raggi infuocati, le stigmate che segnarono il corpo di Cristo crocifisso, al quale il Santo era particolarmente devoto.

Sulle pareti, a destra, si vedono rocce che riproducono gli anfratti del monte; a sinistra e sulla volta, la Trinità con la Madonna Immacolata, S. Giovanni e S. Giuseppe, S. Pietro e S. Paolo; la statua raffigurante il Crocifisso non è piú in loco.

All'esterno, entro una nicchia, c'è un busto di Padre Cleto da Castelletto, uno dei principali ideatori del Sacro Monte.

La cappella delle Stigmate, grazie al finanziamento dell'ortese Giulio Maffioli, fu una delle prime ad essere edificata sullo scorcio del '500.

Le statue, di mano del Prestinari, risalgono ai primi anni della presenza dell'artista al Sacro Monte, tra il 1605 e il 1606.

Due sole figure rappresentano l'evento straordinario di cui fu protagonista S. Francesco; la loro stessa disposizione contribuisce ad esprimere il profondo significato dell'episodio: S. Francesco volge le spalle al frate, è tutto rapito nell'estasi che non è ancora quella mistica e sofferta della scultura barocca, ma è intessuta di umiltà e di fede; il frate, divergente rispetto al Santo, esprime il suo stupore in un leggero trasalimento del volto, nello sguardo fisso e attento. Per questa capacità di tradurre stati d'animo e situazioni con un'estrema essenzialità di mezzi, la critica riconosce nelle statue di questa cappella una delle prove migliori del Prestinari.

Non si hanno dati sicuri sulla decorazione ad affresco originaria che fu interamente rifatta nel 1783 da Riccardo Donino. L'artista propone una semplice ambientazione naturalistica che riproduce i luoghi selvaggi e solitari della Verna, ispirandosi ai paesaggi un po' idealizzati, fra solitudine e rovine, che compaiono nella pittura della seconda metà del '700. Lo sfondato della volta, con il cielo aperto e la schiera di angeli, è un po' convenzionale; tuttavia il paesaggio riesce a creare un'atmosfera di sospensione per le tonalità spente e la composizione rarefatta,

che contribuisce a sottolineare l'unicità e l'eccezionalità dell'evento, la cui rappresentazione è affidata esclusivamente alle statue.

CAPPELLA XVI - RITORNO DI S. FRANCESCO AD ASSISI.

Le statue raffigurano S. Francesco che, gravemente ammalato, viene portato alla Porziuncola, dove desidera morire. Trasportato su un asinello, al suo passaggio per le vie d'Assisi si accalca la folla per lodarlo e toccarlo, nella speranza di ottenere un miracolo.

Sulle pareti architetture e scorci di ambiente cittadino dove si distribuisce la folla che assiste al passaggio di S. Francesco. Al centro, in un riquadro, il miracolo dell'emorroissa compiuto da Gesú mentre passava tra la folla. Sulla volta: S. Francesco è condotto in cielo dagli angeli.

All'esterno, ai lati dell'ingresso: la Devozione a sinistra, la Carità a destra; in alto vivaci puttini scherzano fra le architetture dipinte che fingono la profondità di un portico.

La cappella del Ritorno ad Assisi fu, insieme a quella delle Tentazioni (X), uno dei primi impegni del Bussola che vi lavorò nel sesto decennio del '600. Nello stesso periodo era impegnato per l'Assunzione al Sacro Monte di Varallo e le folle delle cappelle varallesi, realizzate dal Tabacchetti e dal D'Enrico, devono averlo influenzato, basti notare la figura caratteristica del «gozzuto» che si avvicina al Santo. L'artista è riuscito a realizzare una composizione varia, mossa, con diversi gruppi e punti di visuale, senza togliere centralità all'immagine del Santo sull'asinello. Si tratta di una vera folla nella quale il Bussola ha saputo dispiegare una gamma ricchissima di atteggiamenti e di costumi, di citazioni auliche e di particolari quotidiani, con una capacità di penetrazione psicologica e un realismo che appartengono alla grande tradizione artistica lombarda e dei Sacri Monti in particolare. L'immagine estatica di S. Francesco che torna ad Assisi per morire, dopo aver ricevuto le stigmate, è fra gli esempi piú significativi dell'adesione del Bussola alle esigenze controriformistiche di un discorso devozionale che si appoggia ad un segno a volte tormentato, ad un modellato vibrante, anche sul piano cromatico, che in parte deriva dall'esperienza romana degli anni giovanili dello scultore.

Gli affreschi furono commissionati al pittore milanese Stefano Maria Legnani detto il Legnanino nell'estate del 1693; nel 1698 la Visita Pastorale del Vescovo Visconti registra il mancato completamento della decorazione perché l'artista probabilmente si era allontanato per soddisfare altre commissioni a Torino. Si presume che la decorazione della cappella sia stata ultimata nei primi anni del '700 (Melzi, 1977).

Il Legnanino è chiamato a creare, attorno al gruppo plastico ricco di tensioni e di carica espressiva, un ambiente popolato dalla folla che assiste al passaggio di S. Francesco; utilizzando una gamma cromatica chiara, di azzurri e gialli luminosi, con un delicato chiaroscuro, l'artista realizza un'ampia e raffinata scenografia, in cui rivela l'aggiornamento sulla pittura veneta, bolognese e romana e i contatti ad ampio raggio che lo rendono partecipe di quel linguaggio internazionale, elegante e aggraziato, che si stava diffondendo nel passaggio tra '600 e '700. Nella folla vivace che popola le architetture, resi con il tratto sottile e le linee morbide che sono propri del Legnanino, si trovano accostati ritratti, figure di classica compostezza o caratterizzate nella fisionomia e nel costume, da confrontare con gli affreschi per le cappelle di Varese.

CAPPELLA XVII - MORTE DI S. FRANCESCO.

Al centro del gruppo plastico c'è S. Francesco morente, disteso nudo sulla terra per suo volere; il Santo chiede al sacerdote di leggere un brano della Passione secondo Giovanni, poi si fa rivestire con il cilicio e cospargere di cenere. Sopraggiunge una nobildonna romana, prediletta per la sua santità, Giacomina Settesoli, che era accorsa al capezzale del Santo per ispirazione divina. S. Chiara piange ai piedi di S. Francesco.

Alle pareti, nell'ordine inferiore, a destra: Giacomina Settesoli giunge inattesa da Roma, accompagnata dai figli, portando dolci e panni per il moribondo; S. Francesco dà la benedizione ai suoi frati; lascia il suo testamento spirituale; a sinistra: fra' Giacomo (o Agostino) d'Assisi vede salire in cielo l'anima splendente di S. Francesco; un medico, Gerolamo, verifica le stigmate sul corpo del Santo; S. Francesco, in vesti di diacono, libera le anime del Purgatorio; al centro: il Santo, accompagnato dalle anime salvate, viene accolto in cielo. Nell'ordine superiore, a destra: il profeta Abacuc, trasportato da un angelo a Babilonia, porta nutrimento a Daniele nella fossa dei leoni; Giacobbe benedice i figli di Giuseppe e pone la destra sul capo di Efraim; in punto di morte predice la discendenza dei figli di Giuseppe; a sinistra: Elia sul carro di fuoco è invocato da Eliseo; S. Tommaso tocca le piaghe di Gesú; la discesa di Cristo al Limbo; al centro: Davide vittorioso su Golia. Sulla volta: la Trinità fra la gloria degli angeli.

Dionigi Bussola prosegue la sua attività al Sacro Monte con le sculture per questa cappella, eseguite dopo il 1661. La ricerca espressiva, la caratterizzazione umana che aveva attuato nelle precedenti cappelle (X e XVI) attraverso un modellato sensibile ai trapassi chiaroscurali, l'incisività della linea e l'attenzione alla resa dei particolari, sono presenti anche in questo gruppo, ma la composizione rallenta il ritmo e tende ad una maggiore concentrazione. Il corpo macerato e sofferente del Santo sulla nuda terra si avvicina al tema dell'«estasi» della scultura berniniana, interpretato però con un senso di umanità tipicamente lombardo, riscontrabile anche nelle figure devote dei presenti. Non manca il gusto per la notazione esotica (il giovane moro) o di costume (il giovane elegantemente vestito sulla destra), tipico della teatralità barocca.

Per l'esecuzione degli affreschi furono chiamati i fratelli Carlo Francesco e Giuseppe Nuvolone; toccò a quest'ultimo proseguire l'opera dopo la morte di Carlo Francesco avvenuta nel 1662. Tuttavia si giunse al completamento solo nel 1690 con l'intervento del pittore quadraturista Giovanni Battista Grandi per la realizzazione degli elementi architettonici e scenografici, come nella cappella XIII.

L'impianto compositivo è simile a quello della cappella delle Tentazioni (X), dove avevano lavorato in precedenza i Nuvolone: una serie di riquadri presenta gli episodi piú significativi legati alla morte del Santo; prevalgono anche in questo caso l'intento narrativo e la ricerca di evidenza espressiva e devozionale, senza macerazione né tormento. Gli artisti rielaborano gli apporti della pittura lombarda del '600, dal Procaccini al Cerano, al Morazzone, nello stile caratterizzato dalla pennellata morbida con un calcolato chiaroscuro dai toni trasparenti che sembrano già cogliere il mutamento di tendenza che si verificherà con il nuovo secolo.

CAPPELLA XVIII - IL PAPA NICOLÒ III VISITA IL SEPOLCRO DI S. FRANCESCO.

Secondo la tradizione, nel 1449 Papa Nicolò III scese nella cripta della Basilica di Assisi per venerare le spoglie del Santo; qui gli apparve S. Francesco in piedi, con le mani incrociate sul petto e le stigmate sanguinanti; oltre ai protagonisti dell'episodio, le statue raffigurano anche altri tre personaggi che accompagnarono il Papa. In passato si era proposta l'identificazione del Pontefice con Papa Gregorio IX che canonizzò S. Francesco; non risulta invece accettabile il riferimento a Benedetto Odescalchi che fu Vescovo di Novara tra il 1650 e il 1656 e divenne Papa col nome di Innocenzo XI, poiché il suo pontificato è posteriore ai termini cronologici della realizzazione della cappella.

Le pareti sono decorate da affreschi con motivi ornamentali, attualmente molto rovinati. Dietro la statua del Santo è dipinta l'iscrizione: SEPVLCRVM/SERAPHICI P./S. FRANCISCI.

La costruzione della cappella fu avviata fin dal 1592, ma ancora nel 1618 non era fornita né di statue né di decorazione pittorica che saranno eseguite entro il 1629, quando negli Atti della Visita Pastorale la cappella appare completa.

Per il gruppo plastico non c'è un'attribuzione sicura: nel 1623 muore il Prestinari e nel 1624 si hanno dei pagamenti per la cottura delle cinque statue dello scurolo; ad eseguirle potrebbe essere stata la bottega del Prestinari (Mallé, 1963), ma la critica piú recente le attribuisce ad aiuti dei D'Enrico in una fase immediatamente precedente alla loro attività per la cappella VII della Conferma della Regola (1630). L'intenzione di mantenere l'alto livello tecnico ed espressivo raggiunto dal Prestinari e l'avvicendarsi delle botteghe in questa fase di passaggio del terzo decennio del '600 potrebbero spiegare alcune discontinuità di esiti del gruppo statuario: accanto ai bei ritratti e alla schietta umanità delle figure del Papa e di alcuni accompagnatori, si registrano cadute di tono e qualche rigidezza, soprattutto nella figura di S. Francesco.

La decorazione ad affresco si colloca tra il 1618 e il 1629 ed è da attribuire a Giacomo Filippo Monti, pittore ortese, che eseguí dei motivi ornamentali, attualmente in precario stato di conservazione.

CAPPELLA XIX - I MIRACOLI SUL SEPOLCRO DI S. FRANCESCO.

Attorno al sepolcro di S. Francesco si affollano infermi e sventurati per ottenere miracoli e guarigioni. Sulle mensole alle pareti, statue di marmo raffigurano Davide a sinistra, S. Pietro al centro, Salomone a destra.

Le pareti sono decorate da motivi ornamentali; sulla volta, gloria di angeli.

Sopra l'ingresso, in una nicchia, c'è il busto dell'abate Canobio, fondatore del Sacro Monte.

Fra il maggio del 1678 e il marzo del 1682, fu impegnato per gli affreschi delle cappelle XIX e XX, comunicanti, il pittore milanese Antonio Busca. Per la cappella dei Miracoli eseguí motivi ornamentali alle pareti e gli angeli della volta. Nel 1682 venne pagato Giovanni Carlo Bersano per le dorature degli affreschi.

Le statue sono opera dello scultore gallaratese Giuseppe Rusnati che ricevette un acconto nel settembre del 1682 e il saldo nel 1685; probabilmente le statue furono collocate fin dal 1683 se l'ortese Giulio Bersano le dipinse già nel 1684.

Il Rusnati realizza una composizione mossa, ma non concitata come quella per la cappella dell'Umiltà (XIII); il movimento circolare attorno al sepolcro del Santo si frantuma in vari gruppi che esprimono sentimenti diversi: il cieco e i suoi accompagnatori, in primo piano, sono percorsi da una trepidante eccitazione; poco piú in là la donna che recita il rosario con il bambino manifesta un'intensa e fiduciosa devozione; nelle altre figure si alternano speranza, stupore, riflessione. La lezione del Ferrata e dell'Algardi appresa dal Rusnati durante il soggiorno romano, si manifesta nel sicuro dominio dello spazio e nella linea tesa che scava le superfici, definisce i particolari, accentua le espressioni. Le tre statue sulle mensole, classicamente atteggiate, sono un richiamo al classicismo del Duquesnoy, conosciuto a Roma, e alla statuaria del Duomo di Milano, per il quale il Rusnati fu a lungo attivo.

CAPPELLA XX - CANONIZZAZIONE DI S. FRANCESCO.

Il 16 luglio 1228 si svolse la cerimonia di canonizzazione di S. Francesco in Assisi; la scena animata da numerose statue presenta Papa Gregorio IX che consegna la bolla ad un cardinale e il Padre generale dei Francescani in ginocchio, alla presenza di cardinali, vescovi, sovrani e principi.

Sulle pareti, nell'ordine inferiore e nel settore presbiteriale, è raffigurata la folla che assiste alla solenne cerimonia. Nell'ordine superiore, da sinistra: i demoni infuriati precipitano S. Francesco da un'altura; S. Francesco opera miracoli; S. Francesco e S. Domenico arrestano i fulmini della giustizia divina con l'intercessione della Madonna; estasi di S. Francesco davanti al Croci-

fisso; il miracolo di un bambino risuscitato; S. Francesco riceve Gesú Bambino dalle mani della Vergine. Sulla volta: gloria di S. Francesco incoronato dalla SS. Trinità.

Le cappelle XVIII, XIX e XX costituiscono un complesso realizzato per volontà dell'abate Amico Canobio tra l'ultimo decennio del '500 e i primi anni del '600. Dopo alterne fasi costruttive seguite alla morte del Canobio (1592), si giunse alla decorazione della grandiosa cappella della Canonizzazione solo negli anni '70 - '80 del '600, ad opera di Dionigi Bussola per la statuaria e del Busca per gli affreschi.

L'attività del Bussola per questa cappella di vasto impegno, si colloca fra il 1670 e il 1678, affiancata probabilmente da aiuti, fra i quali i figli Cesare e Ottavio. Il Bussola imposta una regia di notevole effetto disponendo le numerose figure su linee direttrici convergenti al centro visivo e ideale che è il Pontefice; allo stesso tempo però infrange il rigore della composizione con il vario orientarsi e gesticolare dei prelati e dei dignitari, con le figure dei due paggetti che escono dalla fila, introducendo cosí degli elementi dinamici che attuano una vera mimesi della realtà.

Le singole figure rivelano la ricerca di una continua variante fisionomica, piú o meno caratterizzata, che va dall'umanità accattivante di alcuni volti, a figure convenzionali o puramente decorative, semplici comparse sulla scena; a tutto ciò si aggiunge l'estrema attenzione ai costumi, alla resa dei particolari e della sostanza materica dei tessuti. Prevale nella statuaria di questa cappella l'intonazione solenne, grandiosa, con una volontà dimostrativa e persuasiva che ha radici nella religiosità controriformistica e negli ideali che hanno guidato l'edificazione del Sacro Monte.

Il pittore milanese Antonio Busca lavorò alla complessa decorazione della cappella tra il 1678 e il 1682. È evidente nella scelta dei soggetti l'intenzione celebrativa che trova il suo culmine nella glorificazione di S. Francesco sulla volta, dove il Santo viene incoronato dalla SS. Trinità fra un tripudio di angeli: è il tema consueto della gloria, con sfondati e visioni celesti, che l'artista realizza con dovizia di elementi, come già nel 1670 nella cappella X del Sacro Monte di Varese. Nel settore presbiteriale e nell'ordine inferiore delle pareti, l'artista ha ritratto la folla all'interno della chiesa, procedendo con vigore narrativo e inventiva che si appoggiano ad una buona formazione accademica, ad un segno rapido e sicuro, attento nella riproduzione dei particolari. Nell'ordine superiore gli episodi della vita di S. Francesco sono incorniciati come se si trattasse di grandi pale che decorano le pareti della chiesa; in questi affreschi la composizione assume a volte un'intonazione convenzionale che rivela alcuni richiami alla cultura manieristica e, soprattutto, alla scuola lombarda del '600; il Busca procede però con una libertà e una prontezza di tratto che gli sono proprie, utilizzando una gamma cromatica piuttosto chiara, con frequente impiego del rosa e dell'azzurro e un'illuminazione diretta senza contrasti.

ARCO D'INGRESSO AL SACRO MONTE DI ORTA.

La statua raffigurante S. Francesco, posta al vertice dell'arco d'ingresso, è opera del Bussola ed è stata collocata nel 1666; la colorí un pittore di Valduggia, mentre la doratura è di Guglielmo di Soriso.

Con le braccia aperte, il Crocifisso in mano e lo sguardo rivolto al cielo, l'immagine assume un carattere emblematico: con la tensione del braccio che rappresenta l'unico elemento dinamico della figura, il Santo rinvia il pellegrino al cielo, lo richiama al mistero divino di cui la sua esistenza terrena, narrata nelle cappelle, è una costante manifestazione.

PILONE.

È del Bussola anche un'altra statua di S. Francesco che si trova entro la nicchia di una cappelletta, poco oltre l'arco d'ingresso, sulla destra. Gli affreschi attualmente sono quasi scom-

parsi: raffiguravano il profeta Zaccaria a sinistra e S. Giovanni Evangelista a destra, opera del Nuvolone; nel 1862 completò la decorazione Andrea Miglio, pittore novarese, con le immagini del re Davide e di S. Paolo.

LA CHIESA DI S. NICOLAO.

Nella chiesa di S. Nicolao, presso gli altari laterali, si conservano alcuni dipinti attribuibili ad artisti che hanno lavorato anche per le cappelle: sull'altare a sinistra c'è una tela raffigurante S. Francesco che riceve dalla Vergine il Bambino Gesú ed è tradizionalmente attribuita al Martinoli, ma la critica pensa sia opera di un pittore della cerchia dell'artista, da datarsi intorno al 1643.

La tela sull'altare a destra che rappresenta l'Apparizione della Vergine a S. Felice è invece stata eseguita dal Busca, il pittore della cappella canobiana (XX), nel 1640.

Le fonti attribuiscono le due tele poste all'ingresso del presbiterio al pittore di Miasino Giovanni Battista Cantalupi, ma anche le due tele dei vani in cui sono custodite le reliquie, all'interno del presbiterio, sono riferibili allo stesso artista, noto soprattutto per i suoi affreschi (al Sacro Monte fu incaricato del rifacimento degli affreschi nella cappella XII), ma altrettanto elegante nelle tele dove dimostra finezza di segno, con un morbido chiaroscuro e una delicata gamma cromatica. I soggetti dei dipinti sono tutti legati all'iconografia francescana e alla presentazione di S. Francesco, di S. Chiara e dei principali santi francescani alla Vergine e a S. Giuseppe, fra il tripudio di angioletti.

Sopra l'altare maggiore c'è una Pietà, scultura lignea considerata «antichissima» e oggetto di grande devozione perché miracolosa. Si pensa che la scultura, databile fra i secoli XIV e XV, provenga dalle regioni d'Oltralpe, alle quali rinvia l'antica tradizione che la chiesa fosse un'abazia dei Monaci di S. Gallo.

Posta entro la struttura lignea che compone l'altare, la Pietà è un'immagine di grande suggestione per il corpo martoriato del Cristo, realizzato con una modellazione asciutta, per l'espressione attonita della Madre che serra nel pugno il fazzoletto.

FILIPPO BAGLIOTTI, *Le Delizie Serafiche Del Sagro Monte di S. Francesco Del Borgo d'Orta*, Milano, 1686.

GEROLAMO GEMELLI, *Il Sacro Monte d'Orta insegnato da Didimo Patriofilo*, Milano, 1777.

PAUL GOLDHART, *Die heiligen Berge Varallo, Orta und Varese*, Berlin, 1908.

CARLO NIGRA, *Il Sacro Monte d'Orta*, Novara, 1940.

LUIGI MALLÉ, *Il Sacro Monte d'Orta*, Milano, 1963.

SANTINO LANGÉ, *Sacri Monti piemontesi e lombardi*, Milano, 1967.

GIULIO MELZI D'ERIL, *Sacro Monte d'Orta*, in «Isola S. Giulio e Sacro Monte d'Orta», a cura di G.A. Dell'Acqua, testi di M. Di Giovanni Mandruzza e G. Melzi D'Eril, Torino, 1977.

FIORELLA MATTIOLI CARCANO, *Il Sacro Monte d'Orta*, Laveno, 1981.

DAMIANO BIANCO, GIUSEPPE FRANGI, GIOVANNI TESTORI, *Sacri Monti delle Alpi*, Bergamo, 1982.

LAZARO AGOSTINO COTTA, *Il Sacro Monte di S. Francesco d'Orta ed altri documenti della prima metà del '600*, a cura di A. Zanetta, Borgomanero, 1982.

CASIMIRO DEBIAGGI, *Giovanni D'Enrico al Sacro Monte d'Orta*, in «Lo Strona», 1982, VII, n. 4, pp. 4-9.

ENZO PELLEGRINO, *Il Sacro Monte d'Orta nella storia e nell'arte*, Orta S. Giulio, 1982.

AA.VV., *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Milano, 1983.

Il Sacro Monte d'Orta e S. Francesco nella storia e nell'arte della Controriforma, «Atti del Convegno Orta S. Giulio, 4-6 giugno 1982», Torino, Regione Piemonte, 1985.

ELENA DE FILIPPIS, FIORELLA MATTIOLI CARCANO, *Guida al Sacro Monte di Orta*, Novara, 1991.

AA.VV., *I Sacri Monti*, in «Le Rive», 1991, III, nn. 3/4, pp. 5-24, 36.

Il restauro

Dal completamento al restauro

Angelo Marzi

I lavori eseguiti con prestazioni professionali gratuite dall'architetto oleggese Paolo Rivolta intorno al 1850, per le facciate della Prima e della Diciassettesima cappella, per il pilone di San Francesco, e, crediamo ancora, per il porticato della Dodicesima, appaiono come *fonemi emessi nel vuoto ... con accenti di secca accademia*[1].

A partire dalla metà del secolo scorso sono documentati gli interventi condotti da tre architetti della famiglia Molli di Borgomanero, che agirono ancora secondo l'intendimento di completare la Fabbrica. Giovanni Molli nel 1846 progettò l'altare dell'*oratorio dell'Addolorata*, adiacente alla cappella Seconda[2]. Negli stessi anni eseguí venticinque disegni a penna ed acquarello con la rappresentazione dei prospetti di tutte le cappelle e dell'*Arco Trionfale*, che costituiscono una importante fonte iconografica per le architetture del Monte, come si è visto[3].

Stefano Molli nel 1906 diede i disegni per il rifacimento della facciata di San Nicolao e ne iniziò la costruzione[4]. Negli anni 1907-1908 edificò la cappella Terza della *Prima Caduta* presso il Sacro Monte Calvario di Domodossola[5], in stile neoclassico ma con decorazioni umbertine ed un portale che riprende, nell'impianto, gli elementi architettonici della Decima cappella di Orta.

Alessandro Molli Boffa[6], infine, condusse a termine il cantiere iniziato dal padre Stefano per la facciata ed il sagrato di San Nicolao (1926) e progettò il restauro della *cappella Nuova*, non realizzato.

Intorno al 1910 vennero meno gli intendimenti di completamento e si verificò il trapasso al concetto di restauro: la Terza cappella di Domodossola, realizzata da Stefano Molli, costituí l'ultimo intervento significativo di integrazione presso i Sacri Monti.

Nel 1909 il Goldhardt pubblicò a Berlino la sua tesi di laurea, relativa a Varallo, Orta e Varese, con i rilievi di sedici cappelle ortesi, e nel 1911 il Ministero della Pubblica Istituzione incluse il Monte nell'elenco degli edifici monumentali, per segnalazione del Bazzetta e del Nigra[7].

Una relazione della Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte, firmata da A. Tellini il 21 settembre del 1921, attesta che negli stessi anni vennero messi in atto alcuni limitati interventi di consolidamento presso la Tredicesima cappella:

... il pronao presenta una fenditura per la quale fu già messa una chiave. Esaminare il tetto. La parete a sinistra presenta una fenditura che va fino alla volta,

certo causata da un cedimento del terreno; sei mesi fa vennero messe tre spie che finora non hanno segnalato nessun nuovo movimento...[8].

Un inventario del 2 gennaio 1929, non firmato, presente nell'archivio comunale di Orta San Giulio, riferisce in modo generico sullo stato delle cappelle: *...11ma cappella... nell'attigua sagrestia v'è il volto con screpolature, come pure mancano i vetri alle tre finestre... Cappella 13ma: statue n. 53 bisognose di riparazione. Pitture da rinfrescare, vetro da rimettere alla finestra ed i canali del tetto da aggiustare...*

Nel 1940 il Nigra pubblicò il suo lavoro ignorando gli studi ed i rilievi del Goldhardt e la stessa identità di padre Cleto da Castelletto[10]. Le immagini fotografiche da lui eseguite e contenute nella pubblicazione costituiscono documenti di rilevante importanza per la ricostruzione dello stato del Monte negli anni di guerra, durante i quali venne meno la manutenzione di statue e cappelle.

Il 10 agosto 1948 il Soprintendente V. Mesturino compila un preventivo di spesa per il restauro delle cappelle Quinta e Sesta[11]; un secondo preventivo firmato arch. Checchi, esteso a tutte le cappelle, è datato 23 maggio 1951[12]. Secondo una testimonianza orale[13] l'intervento principale fu compiuto negli stessi anni presso le cappelle Quarta e Quinta con la direzione del medesimo Soprintendente Mesturino, e riguardò il rifacimento degli intonaci esterni sulle murature rivolte verso notte, con malta di calce e polvere di marmo.

Il 23 settembre 1958 il *Direttore Artistico* R. Verdina scrive alla Soprintendenza ai Monumenti e per conoscenza al Sindaco di Orta, fornendo un elenco generico di lavori di restauro necessari per l'intero complesso: *...la parte laterale sinistra della cappella detta del Carnevale (Tredicesima) presenta una ben visibile lesione verticale da terra fino al piú alto del soffitto* (sic). *La lesione tende ad allargarsi e pare si noti uno slittamento del corpo della cappella in direzione est-ovest...*[14].

Del 26 maggio 1961 è una lettera del padre Rettore Marcellino Icondi diretta ancora alla Soprintendenza ai Monumenti, nella quale si fa riferimento ad un recente sopralluogo compiuto dal Soprintendente U. Chierici, che dà disposizioni per la sacrestia lesionata e pericolante della cappella Undicesima[15].

Il Verdina nel 1966 riferisce che *...la cappella detta del Carnevale, che si leva quasi di fronte al nuovo ristorante, appare al lato esterno verso nord visibilmente e notevolmente lesionata; cosí pure il soffitto del pronao. Le lesioni appaiono pure evidenti nella parete interna, sempre verso nord-est. In questa stessa cappella, numerose le pregevoli statue crollate...*[16].

Prevalse l'attenzione per le situazioni di fatiscenza dei monumenti, mentre l'Amministrazione Comunale ebbe mano libera per dotare il Monte di infrastrutture e servizi: gli anni Sessanta furono dunque segnati dalla costruzione del ristorante[17] e dalla ristrutturazione della *Casa del Romito*.

Agli inizi degli anni Settanta la Soprintendenza ai Monumenti intervenne a consolidare la cappella Tredicesima. Con lettera del 10 novembre

1972 diretta alla Soprintendenza alle Gallerie si informa che ... *sono stati ultimati, a cura dello Scrivente, i lavori di consolidamento della cappella XIII del Sacro Monte di Orta... gli interventi restaurativi si resero necessari a seguito del cedimento di alcuni tratti delle basi fondali che provocò profonde lesionature sulle volte e nelle absidi. Dette lesioni sono state ricucite dopo aver consolidato le fondazioni. Resta ora da eseguire la ricucitura delle lesioni stesse della parte interna, la cui superficie è interamente affrescata, e si rimanda pertanto a codesta Soprintendenza l'intervento restaurativo...*[18].

Il 3 giugno 1977 l'Amministrazione Comunale di Orta San Giulio (Sindaco C. Gallina) istituisce il *Comitato per il salvataggio del Sacro Monte*; gli interventi effettuati e le metodologie impiegate sono stati oggetto di pubblicazione nel 1982[19]. Nello stesso anno viene descritto il restauro della Cappella Nuova diretto dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici[20]. Il Comitato operò per cinque anni con fondi prevenienti da offerte di privati, contributi del Ministero ai Lavori Pubblici, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, della Regione Piemonte. Con l'approvazione delle Soprintendenze per i Beni Ambientali e Architettonici e per i Beni Artistici e Storici del Piemonte furono revisionate le coperture di undici cappelle, drenate le acque di sei cappelle, restaurate le porte, costruito il nuovo parcheggio; contemporaneamente furono oggetto di restauro sette complessi statuari e gli affreschi del Morazzone (Ditte Nicola, Pignone, Fiume, Salvi Arrigoni, dirette dal Soprintendente per i Beni Artistici e Storici G. Romano).

Infine con la Legge Regionale n. 32 del 28 aprile 1980 il Sacro Monte ed un'ampia fascia di aree adiacenti, già tutelati dal Piano Regolare Generale del Comune di Orta, vennero compresi dalla Regione Piemonte in una *Riserva Naturale Speciale*, con proprio personale e Consiglio Direttivo: i problemi della conoscenza e della conservazione travalicano dunque la scala locale ed acquistano una dimensione adeguata ad un complesso di risorse che corrisponde ad una utenza interregionale ed internazionale.

Nel giugno del 1982 si tiene il Convegno *Il Sacro Monte di Orta e San Francesco nella storia e nell'arte della Controriforma*, che rappresenta un momento di sintesi delle conoscenze storiche, già raccolte in una vasta letteratura, ma anche un ulteriore sforzo di analisi delle documentazioni pervenutaci.

La Regione stessa elabora un *Piano Naturalistico e Urbanistico* della Riserva[21] e procede a interventi organici di diradamento e recupero della vegetazione; nasce un *Coordinamento tecnico* dei Parchi-Riserve Naturali Speciali dei Sacri Monti di Varallo, Orta e Crea, con funzioni di promozione dell'immagine e di approfondimento dei problemi connessi alla conservazione delle risorse specifiche.

Si procede alla elaborazione di un piano organico anche per le architetture, basato su criteri di priorità di intervento e viene avviato un nuovo ciclo di opere manutentive sugli edifici e sui beni artistici contenuti. In base alla scala di priorità individuata si procede a restaurare le architetture delle cappelle Seconda, Sesta[22], Ottava, Sedicesima, Quarta, Quinta, Diciassettesima,

Settima, del Pozzo[23], realizzando il piano delle priorità di intervento redatto nel 1984.

Vengono escluse le opere di deumidificazione basate sull'apporto di resine e intonaci idrofughi, perché distruttivi degli intonaci preesistenti: del resto la *Carta del Restauro* del 1972 già imponeva di rispettare le patine. Si stabilisce il principio che si debbono piuttosto rimuovere le cause dell'umidità ascendente: diradare la vegetazione secondo il modello contenuto nella documentazione fotografica del Goldhardt e del Nigra, contenere l'acqua di risalita agendo nel sottosuolo e sulle falde mediante intercapedini e canalizzazioni, fissare e reintegrare gli intonaci ammalorati procedendo per rappezzi e facendo uso della calce spenta secondo il metodo antico delle «*bose*».

Poiché il restauro implica talora la distruzione irreversibile di elementi architettonici e materiali originali, si preferisce dunque procedere attraverso opere di manutenzione straordinaria, con la consapevolezza che l'intervento meglio condotto è quello che non lascia traccia se non negli archivi; all'ambizione professionale di *firmare il restauro* sembra opportuno sostituire l'impegno di documentare e accrescere le conoscenze storiche del monumento, indagando con i criteri dell'archeologia le componenti originarie, ricostruendo il progetto iniziale e le sue modificazioni ancor prima di garantirne la conservazione con le opere. Il concetto di *manutenzione continua* era peraltro già affermato nella *Carta del Restauro* del 1883 redatta dal Boito: *...bisogna piuttosto conservare che riparare, piuttosto riparare che restaurare...* Ed il Ruskin nel 1890 ammoniva: *...il restauro è la peggior forma di distruzione, accompagnata dall'analisi falsa, a posteriori, della cosa distrutta...* E ancora il D'Andrade negli ultimi anni di vita ammetteva: *...le cose dei restauri sono come tutte le cose di questo mondo, cambiano a seconda dei tempi e quello che pareva bene una volta non sembra piú tale oggi, il che non impedisce che quello che ci sembra l'ideale ora non possa essere trovato domani riprovevole... sicuramente in questo campo avrò peccato anch'io...*[24].

Le riunioni del Coordinamento tecnico dei Sacri Monti[25] hanno evidenziato l'importanza della *manutenzione ordinaria*[26]: che tale opera non dovesse interrompersi era già stato affermato dal Vescovo Tornielli nel 1648[27]: «*...Li Fabricieri habbino diligente cura di far accomodare li tetti, che siano ben coperti, le sacre Immagini, e statue delle Capelle dove sono guaste, o rotte, et ogni mese tanto esse Imagini, e statue, quanto le Capelle per tutto faranno nettare, e polire dalla polvere, et altre immonditie...*».

Sull'esempio del *Giornale di Manutenzione a cura dei Guardiaparco* redatto presso il Parco del Sacro Monte di Crea, viene predisposto ad Orta nel 1986 un analogo documento, finalizzato alla registrazione dello stato edilizio delle cappelle; e sul modello degli interventi realizzati a Varallo, sono portati a termine due interventi annuali di manutenzione ordinaria sull'intero complesso monumentale[28].

Un'ultima opera impegnativa è avviata a partire dal 1986, quando per sollecitazione delle Soprintendenze viene predisposto un ulteriore progetto di

consolidamento della cappella Tredicesima, finanziato dall'Assessorato Regionale alla Cultura, i cui lavori si sono recentemente conclusi per quanto concerne la prima fase[29].

Un vigoroso programma di interventi fu avviato nel 1984 dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, con i finanziamenti della Regione Piemonte e del Ministero per i Beni Culturali, esteso all'intero complesso di statue ed affreschi.

Anche il patrimonio boschivo è stato oggetto di cure con diradamenti, messa a dimora di essenze pregiate, manutenzione, secondo le indicazioni del *Piano Naturalistico*, con finanziamenti disposti dall'Assessorato Regionale alla Pianificazione e Parchi Naturali (ora Assessorato ai Beni e Sistemi Culturali, Beni Ambientali, Parchi).

Opere di manutenzione straordinaria presso la copertura della cappella Ottava, marzo 1985.

Spegnimento della calce presso la cappella Diciassettesima, gennaio 1986.

[1] G. MELZI D'ERIL, cit. p. 218.

[2] GIOVANNI MOLLI (Borgomanero 1799-1865) frequentò a Roma la *Scuola di Architettura* e l'*Accademia di San Luca*, partecipando al concorso per la riedificazione della chiesa di San Paolo fuori le mura. Tornato a Borgomanero nel 1830 realizzò edifici nel Novarese, a Vigevano e a Genova, ed i teatri municipali di Arona e Borgomanero. Si veda anche E. PELLEGRINO, *Il Sacro Monte...* cit. pp. 27, 59, 60, 93, 123.

[3] Conservati presso la Biblioteca della Fondazione A. MARAZZA di Borgomanero, Fondo Molli.

[4] E. PELLEGRINO, *Il Sacro Monte...* cit. p. 64. Stefano Molli nacque a Borgomanero nel 1858, morí a Torino nel 1916. Figlio di Giovanni Molli. Laureatosi a Torino nel 1882, si trasferí a Roma e a Firenze per studiare l'architettura classica; esercitò la professione a Torino, ma progettò e costruí edifici pubblici prevalentemente in Europa ed in Asia per gli emigrati e le missioni dell'*Italica Gens*. Partecipò alla *Esposizione di Arte Sacra e Missioni* del 1898 ed all'*Esposizione Universale* del 1911 a Torino. (*Bollettino dell'Italica Gens*, Torino, 1917). Costruí la chiesa di Santo Stefano in Vergano ed il cimitero monumentale di Borgomanero. Sono opera sua la foresteria del Seminario, la darsena ed il pozzo all'Isola di San Giulio (1898), la darsena Bonola presso Imolo (1899), gli ampliamenti della Casa Bonola in Corconio, la Casa Bonola in Alzo e la tomba Bonola nel cimitero di San Filiberto d'Alzo, in stile eclettico egizio.

[5] T. BERTAMINI, *Il Sacro Monte...* cit. pp. 28-29.

[6] Nato e morto in Torino (1893-1980). Insegnò Urbanistica presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino. Fece parte della Commissione Edilizia del Comune di Orta San Giulio dal 1955 al 1975. Partecipò al concorso per il rifacimento di Via Roma a Torino (1933) e fu cofondatore e redattore della rivista *Urbanistica* fino al 1942. Formò con altri i piani regolatori generali di Omegna, Carignano, Villastellone, Busto Arsizio, Alessandria, ed il Piano Regolatore Intercomunale della Collina Torinese. Ampliò il cimitero di Borgomanero, restaurò la chiesa romanica di San Leonardo (1954-1960) e la chiesa Collegiata di Borgomanero, dove eseguí il rilievo delle fondazioni medievali da lui rinvenute negli scavi per il rifacimento della pavimentazione. Si veda anche E. PELLEGRINO, *Il Sacro Monte...* cit. p. 62.

[7] Arch. Stor. Comune di Orta San Giulio, Cart. S. Monte.

[8] Arch. Soprintend. Beni Ambient. Architett. Torino, Cart. S. Monte Orta San Giulio.

[9] Arch. Stor. Comune di Orta San Giulio.

[10] Anche il Verdina, che segue le orme del Nigra, non cita il *padre ingegnero*, la cui presenza verrà recuperata alla storiografia dal Goldhardt nel 1909 e dal Pellegrino nel 1954. R. VERDINA, *Il Borgo d'Orta...* cit. pp. 131-160. E. PELLEGRINO, *La cappella della Madonna degli Angeli...* cit. Dopo il 1942 il Comune di Orta San Giulio procedette a tagliare gli alberi, specie nelle piazze del *Cantico di Frate Sole*, al fine di riscaldare le aule scolastiche.

[11] Arch. Soprintend. Beni Ambient. Architett. Torino.

[12] Arch. Soprintend. Beni Ambient. Architett. Torino.

[13] Testimonianza di G. GEMELLI di Orta San Giulio.

[14] Arch. Stor. Comune di Orta S. Giulio.

[15] Arch. Soprintend. Beni Ambient. Architett. Torino.

[16] R. VERDINA, *Aspetti attuali del Patrimonio artistico del S. Monte d'Orta*, in Bollettino Stor. Prov. Novara, LVII, 1, pp. 15-21.

[17] Progetto dello Studio di Architettura Progettisti Riuniti, Omegna, 1961. Arch. Stor. Com. Orta S. Giulio. Il Direttore Artistico si limitò ad osservare che le cucine apparivano inadeguate. Lettera 6/3/1962, Arch. Stor. Com. Orta S. Giulio.

[18] Arch. Sopr. Beni Ambient. Architett. Torino.

[19] F. POLI, *Recenti restauri...* cit. pp. 185-214.

[20] F. ORMEZZANO, *La cappella Nuova...* cit. pp. 109-114.

[21] Approvato dal Consiglio Regionale (Delib. C.R. n. 792 del 10/1/1985.

[22] Progetti e direzione lavori: F. Franzosi.

[23] Progetti e direzione lavori: A. Marzi. Vengono inoltre redatti i progetti per le cappelle Quattordicesima, Prima, Terza.

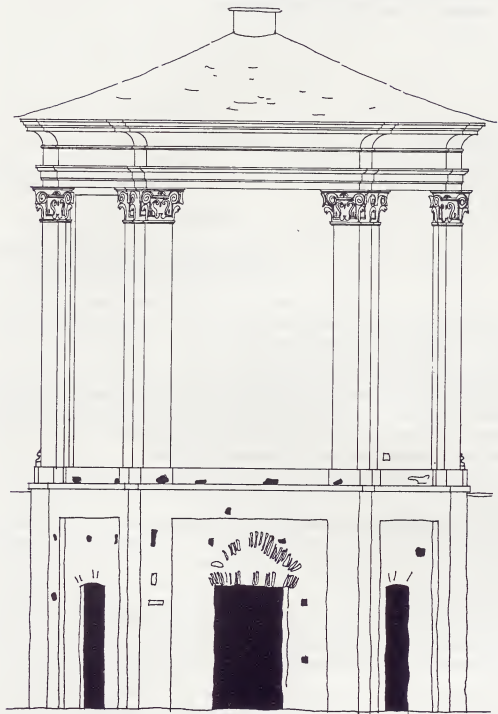
[24] AA.VV., *A. D'Andrade, Tutela e restauro*. Catalogo della Mostra, Torino, 1980.

[25] I Coordinamenti si riunirono a Crea (1983, 1984), Orta San Giulio (1983), Varallo (1983), Torino (1985, 1986).

[26] A. MARZI, *Materiali per la progettazione di interventi di manutenzione*, Regione Piemonte, Torino, 1989. La pubblicazione è rivolta ai tecnici ed amministratori che operano presso i Sacri Monti (Delib. G.R. n. 20/44358 del 4/6/1985).

[27] *Regole date da Mons. IllMo A. Torniello Vescovo di Novara*, 1648, in L. A. COTTA, cit. p. 52.

[28] È stato inoltre redatto un *piano generale delle infrastrutture* (acquedotto, fognature, pavimentazioni, impianto elettrico e di sicurezza, arredo dei parcheggi, aree di sosta e ristoro). Con i contributi dell'Assessorato Regionale al Turismo e del Comune di Orta San Giulio è stato recuperato l'Ospizio di San Francesco a *Centro di Visita e Documentazione*. Per iniziativa del Comune di Orta l'intera area è sul punto di essere dotata di una nuova rete di smaltimento delle acque reflue.

[29] Progetto e direzione lavori: A. Marzi, L. Dadam. Impresa: Cusiana Scavi di Armeno. Copia dei progetti e documentazioni relative alle opere compiute negli anni 1983-1991 è depositata presso gli archivi della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte, il Comune di Orta San Giulio, l'Assessorato Regionale alla Cultura, l'Assessorato Regionale ai Parchi, la Fondazione A. Marazza di Borgomanero. Ogni riproduzione anche parziale dei medesimi deve essere autorizzata dagli autori e recare una corretta citazione, ai sensi dell'art. n. 2758 C.C., della L. n. 633 del 1941, del R.D. n. 1369 del 1942.

Rilievo della cappella Quattordicesima. Prospetto sud.

Restauri strutturali al Sacro Monte
Indagini e metodologie di intervento

Loris Dadam

PREMESSA

Le indagini fin qui effettuate sul «corpus» architettonico del Sacro Monte hanno riguardato:

- uno screening generale sui dissesti presenti;
- la progettazione esecutiva e l'esecuzione dei lavori di consolidamento e manutenzione straordinaria delle Cappelle XI e XIII.

L'insieme di tali indagini permette di acquisire una conoscenza sufficientemente approfondita ed articolata dei problemi di stabilità presenti al Sacro Monte e dedurne una metodologia di intervento.

L'indagine generale ha interessato in vario modo le Cappelle II, XVI, XVII, XX, il Pilone di S. Francesco, la fontana ornamentale, gli aggetti delle coperture in beole delle Cappelle I, II, III, XI, XVIII, XX ed arco d'ingresso, la copertura del ristorante, il rustico Locatelli, i movimenti franosi della strada d'accesso, i dissesti dei muri di sostegno in pietra.

Si è registrata la presenza di evidenti fessurazioni nella Cappella II e nell'adiacente Cappella dell'Addolorata, nel nicchione di facciata della Cappella XVI, nelle volte delle Cappelle XVII e XX causate da movimenti dei maschi murari o delle strutture voltate di copertura. La copertura del Pilone di S. Francesco presenta cedimenti con infiltrazioni d'acqua e dilavamento pressoché completo degli affreschi del'600. La Fontana Ornamentale ha subito una rotazione dei piedritti di 2.5 e 1.5 gradi con lo stacco di circa 5 cm dell'architrave superiore. La muratura di tamponamento in pietra del rustico Locatelli presenta in alcuni tratti una rotazione verso l'esterno di circa 30 cm, con la risultante delle forze ampiamente fuori dal nocciolo centrale d'inerzia.

Il muro in pietra di recinzione dell'Ospizio di S. Francesco presenta una struttura slegata e frutto di interventi successivi, cosí come i muri di sostegno presso i servizi, che presentano situazioni di probabile crollo a causa delle spinte e della vetustà dei leganti.

In seguito a questa prima indagine si è iniziato ad intervenire sul Pilone di S. Francesco e sulle murature pericolanti, mentre si sono poste sotto controllo con fessurometro le lesioni nelle Cappelle I, II, III, XVI, XVII, XIX, nell'Oratorio dell'Addolorata, nel forno.

Le indagini, i progetti ed i lavori eseguiti sulle Cappelle XI e XIII vengono invece qui di seguito trattati estesamente.

QUESTIONI DI METODO.

Indagini preliminari.

Gli interventi di analisi e consolidamento strutturale dei manufatti storico-artistici richiedono una preventiva indagine per ricostruire *la logica costruttiva intrinseca all'edificio*.

Questa è assimilabile attraverso:

– L'analisi storica;
– L'indagine sul sito e sulle fondazioni;
– Il rilievo architettonico e strutturale.

L'analisi storica.

Viene svolta mediante ricerche di archivio, in grado di ricostruire il progetto originale, le testimonianze coeve sulla costruzione, le tecniche ed i materiali usati, gli strumenti teorici disponibili all'epoca e conosciuti sul luogo, il tipo di maestranze che hanno partecipato alla costruzione, le varianti, aggiunte, superfetazioni, interventi, ecc. cui l'organismo originale è stato sottoposto durante la sua esistenza, eventuali interventi di carattere strutturale avvenuti nel passato, testimonianze scritte ed orali sulle vicende del manufatto, del terreno.

L'analisi dello strutturista va integrata fin dal primo momento con quella dello storico del restauro.

L'indagine sul sito e sulle fondazioni.

Si opera con indagini puntuali e di «area vasta», e precisamente:

1. Scavo di pozzi lungo le murature perimetrali per accertare la profondità dei piani di fondazione, l'ampiezza della base fondante e la consistenza del terreno di appoggio;

2. Esecuzione di prove geotecniche (stratigrafiche, penetrometriche e di laboratorio) nell'intorno del manufatto, per conoscere spessori e caratteristiche meccaniche degli strati;

3. Studio della morfologia del territorio circostante, delle sue caratteristiche geolitologiche ed idrologiche (andamento delle falde, distribuzione ed andamento degli strati rocciosi, alluvionali, argillosi,...), dell'influenza di eventuali manufatti limitrofi.

Il rilievo architettonico e strutturale.

Il rilievo della geometria planimetrica e volumetrica dell'organismo architettonico serve ad individuare gli elementi investiti da funzione portante da quelli di tamponamento e decorativi, i carichi ed i percorsi di distribuzione di questi dalla copertura al terreno di fondazione. Viene contestualmente rilevato lo stato di manutenzione dei materiali (manti di copertura, elementi in legno, murature in cotto o lapidee, intonaci,..) e l'efficienza dei nodi di interconnessione strutturale registrandone i cedimenti, le rotazioni, le zone fessurate, i rigonfiamenti.

Questo «corpus» di indagini preliminari è quello che permette la conoscenza della «struttura», intesa questa nell'accezione di «relazione fra le parti» (Di Pasquale), ed è la base per svolgere una qualsiasi ulteriore indagine.

Il rilievo degli spostamenti.

La tipologia dei dissesti e gli sforzi che li hanno causati sono deducibili da un attento rilievo degli spostamenti e dallo studio delle lesioni.

Si tratta di rilevare gli angoli di rotazione degli elementi portanti e, nelle tre dimensioni ortogonali cartesiane, gli spostamenti relativi subiti dai lembi corrispondenti delle lesioni. In tal modo il quadro fessurativo complessivo viene arricchito delle informazioni sulla tipologia del dissesto: traslazione, rotazione, schiacciamento, cedimento differenziale,...

Le cause e gli interventi.

La conoscenza puntuale della storia e della logica costruttiva dell'organismo e del quadro fessurativo permette di individuare le forze che che hanno provocato le lesioni, e, quindi, le cause endogene ed esogene all'organismo stesso.

La scelta della tipologia dell'intervento, sempre comunque compatibile con le esigenze specifiche di tutela (presenza di pareti o volte affrescate, di elementi costitutivi non sostituibili perché di fondamentale importanza storico-documentaria, assoluta intollerabilità dell'organismo ad inserimenti contemporanei visibili,...) avviene solitamente fra le seguenti:

1. Se esistono sufficienti elementi per ritenere che i dissesti si siano stabilizzati, si interviene con opere di manutenzione straordinaria;

2. Se vi sono elementi che indichino un probabile andamento progressivo dei dissesti, si può intervenire sugli elementi resistenti oppure sulle cause, e precisamente:

a) rafforzando gli elementi resistenti, agendo sui materiali (consolida-

mento di pietre, marmi e laterizi, di murature e volte, mediante iniezioni di leganti) oppure sugli elementi strutturali (tiranti, contrafforti, sottomurazioni, barre pretese, cordoli armati, cerchiature...);

b) eliminando le cause dei dissesti, redistribuendo i carichi e gli sforzi mediante l'inserimento di strutture vicarie.

Questa metodologia, esposta qui molto schematicamente, ha trovato un'applicazione completa nelle indagini e negli interventi effettutati sulle Cappelle XI e XIII.

IL RESTAURO DELLA CAPPELLA XI

Alla Cappella detta «della Porziuncola», costruita da Padre Cleto nel 1606, venne addossato verso la metà del secolo un edificio di servizio, adibito a sacrestia e in seguito ad archivio e, forse, a luogo di riunione per la fabbriceria.

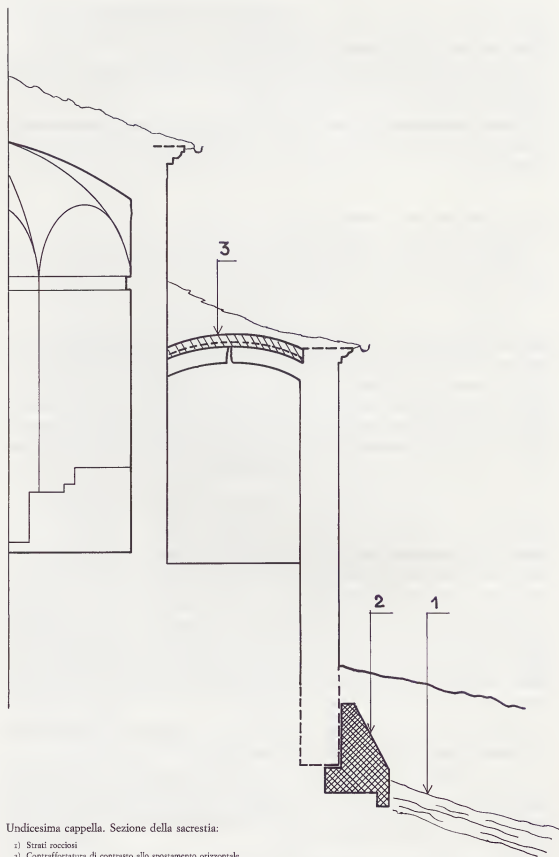
Il Pellegrino (1954) scrive: «... annesso alla Cappella, dietro l'altare, è un piccolo locale costruito nel 1652 con una parte delle pietre recuperate dalla spianata laterale della roccia per allargare il piazzale. L'adattamento, suggerito dalla necessità di disporre di una sacrestia, non è architettonicamente brillante. In questo piccolo vano si conserva un elegantissimo lavandino barocco con marmi colorati, un massiccio mobile finemente scolpito contenente arredi sacri... un profondo armadio a muro con la scritta "Archivio del S. Monte d'Orta" adibito alla custodia di vecchi candelabri».

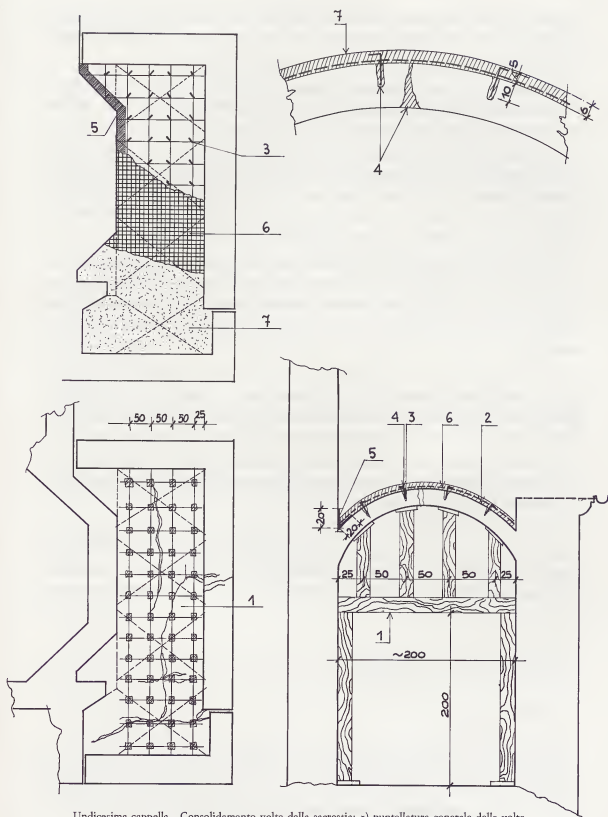
La struttura edilizia della sacrestia presentava una serie di lesioni di notevole entità cosí dislocate: nelle murature con andamento verticale in corrispondenza del raccordo fra sacrestia e cappella, di parti eseguite in tempi diversi, delle finestre e, nelle volte interne, con andamento continuo orizzontale in direzione longitudinale parallelo al lato piú lungo della sacrestia.

Il timore che i dissesti provocassero crolli ha indotto ad una progressiva rimozione degli arredi: nel 1966 il lavabo in serpentino d'Oira fu trasferito presso la sacrestia del Convento Francescano, dal 1982 il mobile barocco, restaurato dal Comune di Orta S. Giulio si trova nella sede comunale di Villa Bossi, mentre un busto di Madonna, attribuibile al Prestinari, è stato trasferito presso il Convento dei Frati nel 1986.

Nell'aprile del 1987 si è ordinata la completa puntellatura della sacrestia e si sono iniziati i rilievi e le indagini sui dissesti.

Le dimensioni delle fessurazioni, di notevole entità (fino a 3 cm le verticali e cm 6 le orizzontali), il loro andamento e la corrispondenza dei lembi denotavano la presenza di lievi fenomeni di rotazione e di ben piú accentuati fenomeni di traslazione delle murature.

Le indagini geognostiche effettuate sul terreno di fondazione ci hanno con-

Undicesima cappella. Sezione della sacrestia:

1) Strati rocciosi
2) Contraffortatura di contrasto allo spostamento orizzontale
3) Consolidamento voltine con rete elettrosaldata 10/10/5 e getto betoncino $R'_{bk}300$, spessore cm. 6

Undicesima cappella - Consolidamento volte della sacrestia: 1) puntellatura generale delle volte (maglia 50/50); 2) pulizia completa dell'estradosso, scalpellatura della malta fino al vivo della muratura e spazzolatura della superficie di estradosso; 3) foro con trapano diam. 10 profondo cm 10 ed inserimento di troncone in acciaio diam. 8, maglia 50/50; 4) fissaggio tronconi con resine epossidiche; 5) spalmatura di adesivo epossidico a lento indurimento per impermeabilizzare l'angolo verso la parete affrescata; 6) rete elettro saldata diam. 5 - 10/10 legata a punti ai tronconi infissi nella volta; 7) getto di betoncino R'_{bk} spessore cm. 6.

fermato l'esistenza di uno strato di fondazione roccioso ad una profondità di circa 1.60 mt dal piano campagna con una inclinazione digradante nella direzione in cui si è verificata la traslazione della sacrestia.

La causa dei dissesti è apparsa evidente: la traslazione a valle della muratura perimetrale ha indotto una sollecitazione a trazione nelle volte dei soffitti provocandone il taglio longitudinale in chiave.

In questo caso, come in altri casi di dissesto verificatesi nel S. Monte, si può escludere il caso di cedimenti nel terreno fondale, anche se è la tesi comunemente presente nella documentazione storica: gli spostamenti verificati in loco avvalorano invece la tesi dei movimenti orizzontali, dello «slittamento» della base di fondazione in pietra sugli strati rocciosi inclinati.

Perciò l'intervento previsto non è stato di semplice sottomurazione, ma di contraffortatura della base fondante, onde bloccarne i movimenti orizzontali mediante un muro in conglomerato cementizio armato lungo tutta la fondazione ed immorsato negli strati rocciosi consistenti (circa 2-2.5 mt di profondità).

Si è poi progettato il consolidamento delle volte di copertura, mediante getto di solettina in betoncino ad alta resistenza con annegata rete elettrosaldata, previo collegamento di questa con la sottostante voltina mediante infissione di tronconi di acciaio con passo cm 50x50 fissati con malte epossidiche.

Contemporaneamente al fissaggio dei suddetti tronconi si è prevista la sigillatura delle fessurazioni con resine epossidiche, con particolare cura per i giunti di connessione con la cappella.

Per creare una barriera di protezione fra il getto in betoncino di cemento e la retrostante superficie affrescata della cappella, si è previsto, prima di effettuare il getto della controsolettina in calcestruzzo, nell'angolo fra la sacrestia e la cappella affrescata di stendere spalmitura in piú mani di adesivo epossidico impermeabilizzante.

IL RESTAURO DELLA BESOZZA

L'analisi storica.

La Cappella XIII, «dell'umiltà di S. Francesco» detta «La Besozza» in quanto finanziata dal milanese Costanzo Besozzi, fu terminata nel 1690 e nel 1698 erano presenti statue ed affreschi, mentre non era ancora stato costruito il pronao, aggiunto successivamente nella seconda metà del'700 (G. Gemelli 1777), come si evince da una scritta alla base della colonna.

L'apposizione del pronao all'organismo seicentesco, malgrado l'arco ribassato d'ingresso, ha comunque interessato il finestrone semicircolare, in parte

sovrapponendosi, con un sistema di raccordo della copertura risolto in maniera approssimativa.

Dai documenti risultano presenti fenditure nel pronao anteriori agli anni '20, per cui è stata posata la chiave esterna (Relazione Soprintendenza ai monumenti a firma A. Tellini 1921) mentre durante i lavori da noi eseguiti si è accertato che la volta era stata calottata nel sottotetto con getto in calcestruzzo e posate due chiavi trasversali di collegamento al corpo della Cappella. Tali opere non vengono citate in archivio, anche se sono state probabilmente eseguite nel 1972, contemporaneamente agli interventi sulle absidi della cappella a cura della Soprintendenza ai Monumenti.

La documentazione storica raccolta, comprendente il periodo dal 1921 al 1987, ci fornisce un quadro della progressione fessurativa nella Cappella: nel 1921 si segnalava una fenditura alla parete sinistra (A. Tellini); la stessa lesione veniva denunciata alla Soprintendenza nel 1958 e nel giugno 1966 (R. Verdina); un intenso carteggio fra il Comune di Orta S. Giulio, le Soprintendenze, il Genio Civile e la Prefettura descrive il progressivo ampliarsi della lesione nel catino nord.

È interessante notare come, fino al 1970, nei documenti si parli sempre solo della lesione nel catino nord, mentre si denunciano lesioni nelle altre absidi per la prima volta nella relazione redatta nel luglio 1970 dal geometra Gemelli per il Comune di Orta, ove si dice: «... le murature delle absidi semicircolari, da tempo leggermente incrinate dall'alto al basso, sarcite e tenute sotto controllo, recentemente si sono aperte formandosi fessure di qualche centimetro, con rottura delle spie già poste a controllo, interessando altresí le lunette a volta e relativi archi di imposta».

Dalle dieci fotografie allegate alla relazione del Gemelli, appare chiarissima l'entità delle lesioni sul catino nord, le minori dimensioni su quello sud e l'architrave sopra l'ingresso spaccata in tre punti.

Nel marzo del 1971 il sindaco di Orta segnala alle competenti autorità il «pericolo imminente di crollo della Cappella XIII», cui segue una fitta corrispondenza che sfocia in un primo intervento realizzato dalla Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte con fondi del Ministero della Pubblica Istruzione.

I lavori eseguiti in tale occasione (1972), documentati da una relazione della Soprintendenza e da tre foto di cantiere in possesso dei frati francescani, e verificati durante le ispezioni eseguite dai sottoscritti, hanno riguardato:

- incanalamento delle acque sotterranee onde impedirne la penetrazione nei piani di fondazione;
- formazione di cordoli in conglomerato cementizio armato alla sommità dei muri delle absidi;

- inserimento di putrelle orizzontali nel corpo centrale, sopra le absidi e ad altezze diverse;
- ricucitura delle lesioni esterne e rifacimento intonaci:

Nel novembre 1986, la Soprintendenza per i Beni Ambientali ed Architettonici del Piemonte denunciava che «i fenomeni lesionativi riscontrati sui tre lati della cappella sono di tale entità e tanto estesi da richiedere precisi accertamenti» fra cui la verifica degli elementi cerchianti, dei punti di aggrappaggio sui piedritti, il rilievo accurato dell'edificio e delle lesioni; viene poi consigliata la messa in opera di una serie di catene interne ad ulteriore presidio della struttura.

L'indagine sul sito e sulle fondazioni.

La collina su cui sorge il Sacro Monte è costituita da un'ossatura litoide di gneiss e micascisti: la roccia è localmente coperta superficialmente da terreno vegetale e sotto coltivo eluviale di esiguo spessore (0.8/1.4 m), seguito da depositi morenico alluvionali (2.9/4.3 m).

Per quanto riguarda le condizioni idrogeologiche della zona, la sua posizione sommitale di un rilievo collinare allontana e drena verso il basso le acque di dilavamento superficiale escludendo la possibilità, almeno nell'area investigata, di possibili accumuli idrici sotterranei.

Le prove eseguite in loco hanno permesso di ottenere la caratterizzazione geo-meccanica dei terreni e la pressione ammissibile sui depositi morenico-alluvionali su cui si presume sia impostata la fondazione della cappella (p = 2.5-3 kg/cmq); la relazione del geologo Baratti afferma inoltre che i cedimenti differenziali, considerata l'epoca della costruzione, la natura prevalentemente granulare dei terreni di fondazione, e in assenza di recenti aggiuntivi sovraccarichi o di variazioni delle caratteristiche geomeccaniche indotte da cause esterne, devono ritenersi da lungo tempo già esauriti (..) e che non pare sussistere una seria compromissione della portanza del terreno di fondazione.

La prima parziale conclusione tratta da queste indagini è stata la confutazione della tesi che avevamo trovato espressa in tutta la documentazione storica: quella del cedimento delle fondazioni dovuto ad infiltrazioni d'acqua.

Ci siamo invece trovati di fronte a fondazioni ormai stabilizzate da tempo, prive di possibili cedimenti differenziali, impostate su un terreno di buona portanza ed in grado di drenare l'acqua piovana.

Tutto ciò è stato poi personalmente verificato con l'esecuzione di alcuni scavi esplorativi con messa a nudo della fondazione nei pressi del catino nord e del pronao.

Il rilievo architettonico e strutturale.

Il rilievo strutturale ha avuto come scopo l'individuazione degli elementi portanti, di scarico delle forze dalla lanterna alle fondazioni, con particolare attenzione alla cupola.

L'ispezione del sottotetto ed all'estradosso della volta ci ha permesso di realizzare che la struttura portante della cupola centrale non è costituita da una volta di rotazione, ma da due arconi diagonali incrociati al centro, ove si imposta la lanterna.

I due arconi sono di dimensioni rilevanti (sezione cm 90 × 100 circa) costituiti di materiale misto, pietra e laterizio legati con calce; lo stato degli arconi ispezionati sono buone: non si sono rilevati dissesti o fessurazioni.

Nei quarti di volta compresi fra un arcone e l'altro si impostano degli spicchi di cupola di spessore variabile (30-45 cm): da un sondaggio effettuato risultano costruiti in mattoni delle dimensioni medie di 27 × 13.5 × 4.5 cm, misure che ritroviamo in quasi tutti i laterizi usati nella copertura, legati con calce.

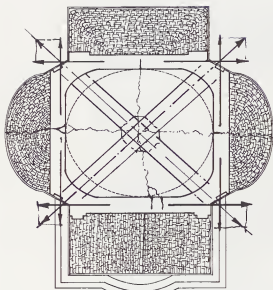
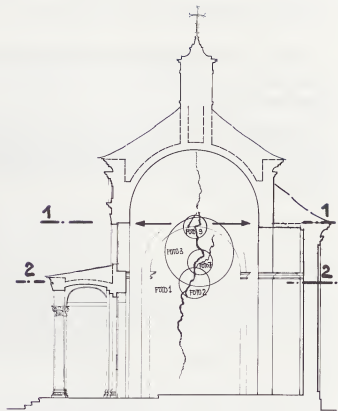
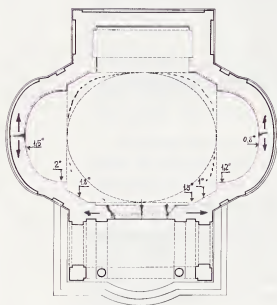
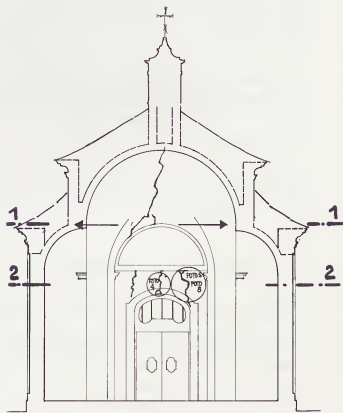
L'orditura del tetto, e quindi il peso dello stesso, grava completamente sul muro perimetrale e sul tamburo centrale appoggiata su un gradino di muratura perimetrale alla lanterna: ne consegue che tutto il carico, sia della lanterna, sia della parte centrale di copertura, è concentrato all'incrocio dei due arconi: tale carico, ipotizzando pesi unitari di 2000 kg/mc per le murature e 400 kg/mq per le coperture, raggiunge i 36000 kg.

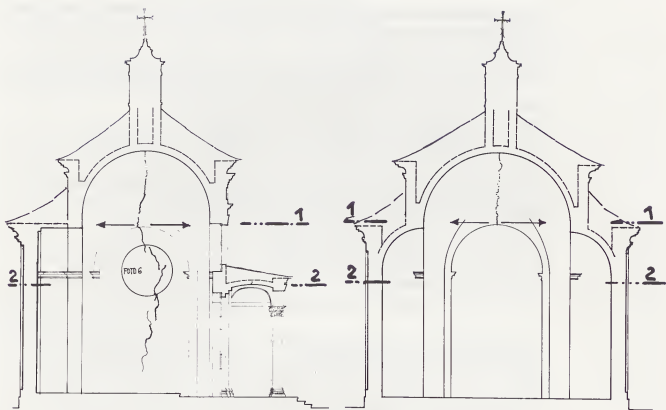
La parte che risulta fessurata all'intradosso è esattamente sulla mezzeria degli spicchi di volta che completano la cupola fra un arcone e l'altro. Si è pulito per quanto possibile l'estradosso di tali spicchi e si è rinvenuta una leggera fessurazione.

Si è quindi proceduto ad un rilievo puntuale dell'andamento geometrico dell'intradosso della volta, formalmente a padiglione, onde individuarne la regolarità di esecuzione.

IL RILIEVO DEGLI SPOSTAMENTI.

Dall'indagine dei dissesti presenti nella Besozza si è rilevato:

a) L'andamento delle fessurazioni divide la volta in 4 parti praticamente simmetriche lungo gli assi principali dell'edificio. All'imposta della volta, sui 4 arconi, la fessurazione continua su tre lati estendendosi verticalmente lungo i catini laterali ed, in piú punti, all'architrave sopra il portone di ingresso.

Sezione 1-1

Sezione Verso Nord

Sezione 2-2

Sezione verso Ovest

Tredicesima cappella. Quadro generale dell'andamento fessurativo.

Sezione verso Sud

Sezione verso Est

Le fessurazioni verticali lungo la retta generatrice dei catini si interrompono a circa 1 metro dal piano pavimento.

b) La fessurazione della cupola in corrispondenza dell'abside rettangolare si interrompe all'imposta della cupola ed interessa minimamente la chiave dell'arcone di sostegno.

c) L'andamento delle dimensioni delle fessurazioni è il seguente:

1. Le massime dimensioni dei dissesti si registrano in corrispondenza del catino nord ed all'architrave di ingresso.

2. La fessura si presenta nelle sue massime dimensioni nel tratto compreso fra le semicupole di copertura dei catini e l'imposta della cupola.

Con riferimento ad un piano cartesiano con origine nel punto del lembo di una lesione di cui si vuole misurare gli spostamenti *xyz* (*x* spostamento orizzontale nel piano della superficie muraria, *y* spostamento orizzontale nella direzione perpendicolare e *z* lo spostamento verticale) si sono rilevati:

x = mm 23	y = mm 8	z = 0
x = mm 26	y = mm 11.5	z = 0
x = mm 30	y = non ril.	z = 0

Da un ripetuto controllo dei lembi corrispondenti non risulta che vi siano stati spostamenti verticali (z) differenziali delle murature fra di loro dall'imposta della cupola in giú.

Tali spostamenti sono invece presenti in corrispondenza dell'imposta della volta sulle chiavi d'arco ovest e nord, e precisamente:

a nord: x = mm 24 y = non ril. z = mm 10
a ovest: x = mm 25 y = non ril. z = mm 10

3. I maschi murari di sostegno e, in particolare, i piedritti d'angolo presentano le seguenti pendenze rispetto alla verticale:

maschio N-E: 0 gradi
maschio S-E: 0 gradi
maschio S-W: 1.2 - 1 - 1.5 gradi
maschio N-E: 1.5 - 1.8 - 2 gradi

È evidente come i due maschi di facciata (S-W e N-W) siano stati interessati da un fenomeno di rotazione.

L'individuazione delle cause.

La verifica dello stato tensionale nelle cupole antiche è resa problematica dalla difficoltà di rilevare uno schema teorico il cui comportamento si avvicini il piú possibile al reale: prima delle teorie del XVIII secolo, infatti, i metodi costruttivi erano legati a schemi empirici arricchiti dall'esperienza dei capomastri.

La difficoltà maggiore nel nostro caso riguarda la geometria della cupola e degli arconi, la valutazione della distribuzione degli sforzi in presenza di materiali resistenti non omogenei e con caratteristiche meccaniche lontane fra di loro e l'impossibilità, data la presenza di affreschi, di effettuare sondaggi onde definire gli spessori.

La forma geometrica della volta (rilevata con precisione sia sul piano verticale che sul piano di proiezione) appare a padiglione nella parte alta con un'accentuata pianta rettangoloide, man mano che si avvicina all'imposta sugli arconi e quindi alla pianta rettangolare della cappella.

Gli assi dell'elissoide non presentano una differenza di lunghezza tale (mt. 7.925 e mt. 6.670 con diff. = 1.255 mt.) da farci ipotizzare, in prima istanza, una rilevante presenza di «effetti trave».

La luce netta degli arconi portanti all'intradosso è di 9.01-9.05 mt.

Si ipotizza inoltre che gli spicchi in laterizio, pur vincolati lateralmente

agli arconi portanti, siano sostanzialmente autoportanti. Costruendo quindi la curva delle pressioni in un semiarcone con due ipotesi di carico (*A* con il solo carico del peso proprio, e *B* con il carico aggiuntivo della lanterna), si nota la differenza delle tensioni sia sugli arconi stessi, sia soprattutto sui piedritti di scarico.

Sezionando orizzontalmente all'imposta si vede come gli spigoli del «tamburo» di appoggio siano soggetti a spinta orizzontale nella direzione della diagonale, di 7000 kg nel caso *A* e di 20000 kg nel caso *B*: tale spinta, suddividendosi lungo le due direzioni principali ortogonali fra loro ha provocato la lesione massima nelle sezioni piú deboli (nei pressi della chiave d'arco e dei raccordi dei catini) e tali lesioni si sono poi propagate lungo le generatrici dei catini laterali e all'architrave sopra l'ingresso. È inoltre plausibile l'ipotesi che la direzione della risultante della spinta orizzontale sia disassata rispetto alla mezzeria delle sezioni resistenti giustificando cosí il fatto che le fessurazioni si presentano piú larghe verso l'interno e vanno restringendosi verso l'esterno della muratura.

Tale fenomeno fessurativo non è presente nell'abside, in quanto la forma rettangolare della pianta garantisce una rigidezza ben maggiore di quelle presenti sugli altri tre lati, quasi un «telaio» che ha funzionato da contrafforte alla rotazione dei due piedritti N-E e S-E.

Si è invece avuta la rotazione dei due pieditti S-W e N-W verso l'esterno.

In seguito alle indagini e considerazioni fin qui svolte, il fenomeno è stato in sintesi cosí ricostruito:

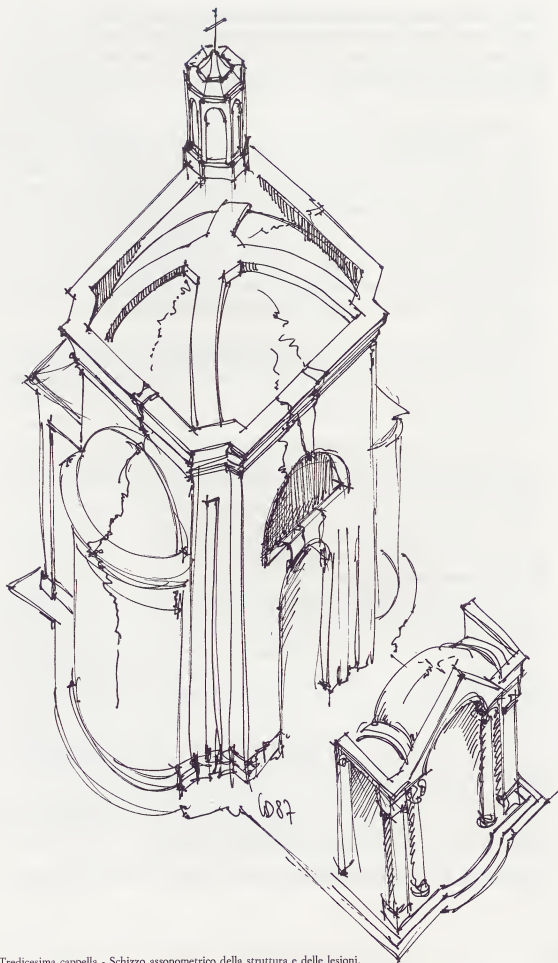
1. La cupola è praticamente divisa in quattro spicchi sugli assi principali della costruzione: le lesioni corrispondono alla bisettrice degli spicchi in laterizio appoggiati agli arconi incrociati.

2. La semicappella absidale, a causa della rigidezza dovuta alla forma del'abside rettangolare, non ha subito spostamenti ed i piedritti risultano a piombo.

3. Per azione della spinta orizzontale, che gli arconi diagonali scaricano all'imposta, i piedritti d'angolo della semicappella di facciata hanno ruotato e questa si è spezzata nei punti piú deboli (zona architravata di ingresso e catini laterali) con una rotazione verso l'esterno dei due piedritti (da 1 a 2 gradi).

4. In seguito al cedimento delle chiavi d'arco d'imposta della cupola, questa, nel suo spicchio di N-W ha effettuato un cedimento verticale di circa 1 cm., rilevabile in modo particolare nella zona sopra l'ingresso.

5. La causa sta nell'eccessivo carico della lanterna (36 tonnellate), la cui influenza è tale da indurre un effetto moltiplicativo per tre sulla spinta orizzontale che gli arconi trasmettono ai piedritti d'angolo.

Abbiamo di conseguenza concluso che gli interventi effettuati in prece-

Tredicesima cappella - Schizzo assonometrico della struttura e delle lesioni.

denza (1972) sulla Cappella non rimuovono né contrastano la causa principale dei dissesti (il peso della lanterna): si è infatti escluso che si possa parlare di cedimenti delle fondazioni, in quanto non si registrano spostamenti verticali dei lembi delle lesioni, i piedritti presentano una rotazione da 1 a 2 gradi ed inoltre dalle indagini geognostiche e dagli scavi esplorativi effettuati alle fondazioni sono stati esclusi cedimenti differenziali protrattisi fino ad oggi.

Gli interventi effettuati inoltre non producono alcun effetto di cerchiatura del piano di scarico delle pressioni degli arconi in quanto le putrelle sono state murate solo su tre lati e ad altezze diverse senza alcun collegamento fra di loro, in modo particolare negli spigoli dove si concentrano gli sforzi.

Le ipotesi di intervento strutturale.

Per eliminare o comunque diminuire l'effetto della spinta orizzontale degli arconi sui piedritti d'angolo le strade possibili sono due: diminuire oppure contenere la spinta.

Appartegono alla prima categoria, l'inserimento di una struttura vicaria nel sottotetto in grado di «sollevare» gli arconi di parte del peso della lanterna o della copertura.

Appartengono alla seconda categoria tutte le opere di rafforzamento degli elementi resistenti, e precisamente:

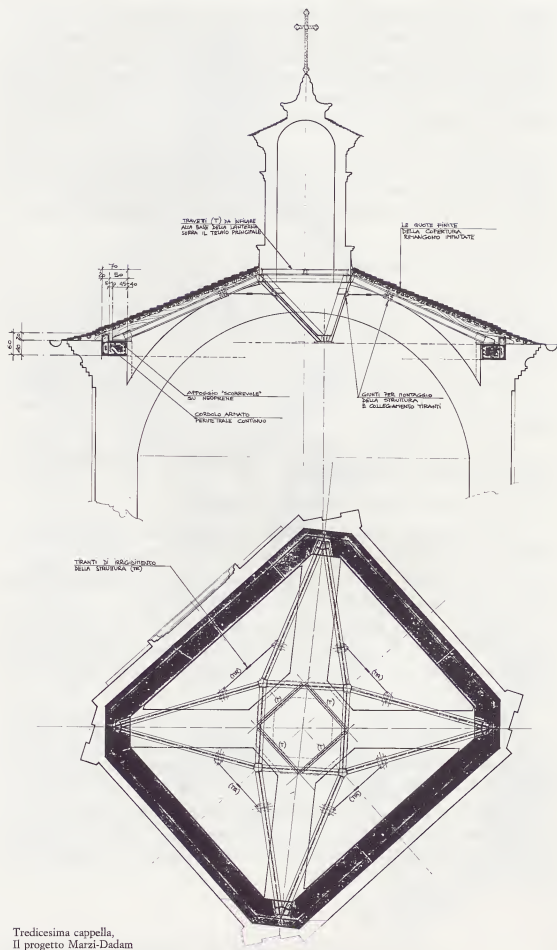
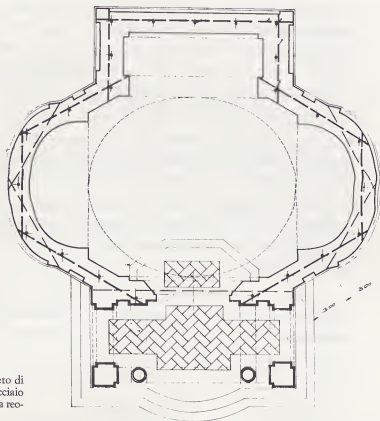
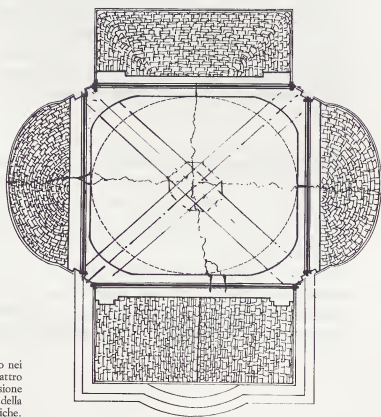
a) inserimento di catene all'imposta degli arconi;

b) consolidamento generale delle strutture murarie mediante perforazione, inserimento di barre d'acciaio ed iniezioni di malta reoplasica;

c) inserimento nei quattro lati del rettangolo murario d'imposta degli arconi di barre di post-compressione tesate a controllo periodico.

Si è subito scartata l'ipotesi dell'inserimento di catene in quanto posate incrociate alla base della cupola avrebbero provocato disagio nella fruizione dal basso degli affreschi e spezzato la continuità fra lo spazio centrale della cupola e quello dei tre catini absidali.

Abbiamo interessato una ditta specializzata nei consolidamenti murari (SICOS), che ci ha presentato un progetto di rinforzo complessivo della Cappella, mediante barre in acciaio alloggiate in perforazioni e fissate con malta reoplastica antiritiro e calottatura in betoncino e rete elettrosaldata della cupola.

Abbiamo scartato anche questa soluzione perché eccessivamente distruttiva delle murature esistenti (circa 90 carotature passanti), prevedeva il getto di cemento sugli estradossi affrescati ed inoltre costosa rispetto ai nostri budget di spesa.

Tredicesima cappella,
Il progetto Marzi-Dadam
con inserimento di una struttura vicaria.

L'ipotesi Sicos - Consolidamento completo di tutti i maschi murari mediante barre in acciaio alloggiate in perforazioni e fissate con malta reoplastica.

L'ipotesi del prof. Pizzetti - Inserimento nei quattro lati alla base degli arconi di quattro barre di post-compressione tesate, a tensione controllata periodicamente, previa bonifica della muratura interessata con resine epossidiche.

Si è cosí deciso di optare per una soluzione drastica e definitiva, consistente nello scaricare dal peso della lanterna gli arconi, inserendo una struttura in ferro sopra gli arconi stessi, su appoggi costituiti da un cordolo in cemento armato sul coronamento del muro perimetrale e in grado di garantire lo scorrimento e gli spostamenti orizzontali dovuti alle variazioni di temperatura o ai sovraccarichi.

Questa struttura lascerebbe agli arconi solo il carico del peso proprio e di parte della copertura in beole, e trattandosi di una intelaiatura semplicemente appoggiata, trasmette ai piedritti solo carichi verticali.

Veniva inoltre previsto di inserire un elemento metallico di consolidamento dell'architrave lesionata sopra l'ingresso prima di procedere alla sigillatura con resine epossidiche o malte reoplastiche, il tutto operando dall'esterno dove non compaiono affreschi.

Questo progetto è stato approvato dall'arch. Palmas, Soprintendente per i Beni Ambientali ed Architettonici, ritenendo che «le opere previste appaiono commisurate all'entità del problema e compatibili con i criteri di restauro» (Lettera 13.05.1988 Prot. 3151).

IL DIBATTITO «A CANTIERE APERTO».

Il primo problema affrontato a cantiere avviato è stato quello degli effetti che il completo scarico della copertura dalle pietre beole avrebbe potuto avere sulle lesioni, tenendo anche conto della materiale impossibilità di puntellare la volta in presenza di ben 61 statue fragilissime.

Quest'ultimo elemento incideva negativamente anche sulla possibilità di mettere in tensione la struttura vicaria una volta inserita sotto la lanterna.

Il primo problema si è risolto con il progetto di un'opera provvisionale di contenimento delle spinte orizzontali a tetto rimosso, mediante una cinturazione con cavi d'acciaio ad alta resistenza del rettangolo di scarico degli arconi.

È stata inoltre modificata la logica della struttura vicaria, per evitare gli interventi distruttivi di inserimento nella muratura di imposta della lanterna, lasciando gli arconi come struttura portante della lanterna e scaricandoli completamente dal tetto mediante la struttura vicaria, semplicemente appoggiata sui maschi d'angolo e distanziata dalla lanterna mediante un anello indipendente su cui appoggiano i colmi della grande orditura in legno.

Questo sistema di strutture fra loro indipendenti è stata mutuata dalla copertura della Cappella di Abramo a Ghiffa, dove due arconi incrociati di pietra sostengono la lanterna, mentre il peso del tetto è affidato a capriate in legno in gran parte indipendenti.

Nel frattempo, data la delicatezza dell'intervento, abbiamo sottoposto il problema al compianto prof. Giulio Pizzetti, che ci onorava della sua amicizia, il quale, pur affermando che «la diagnosi del dissesto e degli effetti patologici collaterali era ineccepibile, cosí come era del tutto attendibile il calcolo del regime statico degli arconi e delle loro azioni alle imposte e pur ritenendo la struttura studiata per scaricare gli arconi perfettamente valida», la riteneva «un poco sproporzionata rispetto alle necessità terapeutiche del monumento» e consigliava l'inserimento nei quattro lati del rettangolo murario di barre di post-compressione tesate a tensione controllata periodicamente per almeno due anni.

In un successivo momento, la Soprintendenza chiedeva di sospendere i lavori di inserimento della struttura vicaria approvata e di procedere ad un ulteriore puntuale controllo dello stato fessurativo mediante apposizione di deformometro a barra per la durata di almeno un anno per apprezzarne le variazioni stagionali.

Per evitare che questo comportasse l'ennesimo rinvio di lavori indispensabili per il restauro di un organismo da anni bisognoso di cure, abbiamo rinunciato a realizzare il progetto approvato, proponendo di sostituirlo con la soluzione suggerita dal prof. Pizzetti, qualora le ulteriori osservazioni del deformometro confermino la necessità di intervenire per contenere le spinte orizzontali alla base degli arconi: questo intervento ha la prerogativa di poter essere messo in opera in qualsiasi momento con una bassa incidenza di opere provvisionali e, soprattutto, senza dover procedere allo smontaggio e rimontaggio completo dell'orditura del tetto.

In tal modo si è potuto proseguire con il consolidamento dell'architrave sopra l'ingresso, mediante inserimento di elementi in acciaio e sigillatura con resine epossidiche, e col completo rifacimento delle coperture con il recupero della grossa orditura ancora valida, la sostituzione puntuale della piccola orditura (tampié) nei casi di estremo degrado ed il rifacimento del manto in beole.

L'intervento sulla copertura, svincolato cosí dalla necessità di un rifacimento radicale per inserirvi la prevista struttura vicaria, è stato eseguito per parti e senza discesa a terra delle beole rimosse, evitando cosí di «scaricare» la muratura, e rendendo superflue le opere provvisionali di contenimento delle spinte orizzontali a tetto rimosso.

Bibliografia

F. POLI, *Recenti restauri a Sacro Monte di Orta*, Orta S. Giulio, 4-6 giugno 1982.

S. DI PASQUALE, *I materiali, le strutture e l'architettura*, Bologna 1986.

UFFICIO STUDI MINISTERO BENI CULTURALI AMBIENTALI, *Nota sui trattamenti conservativi dei materiali lapidei*, Roma 1981.

G. BOAGA, *Metodologie di analisi per la ristrutturazione e il restauro delle costruzioni in muratura*, Venezia 21-23.05.1980.

G. BISCONTIN, *Interventi conservativi su materiali lapidei*, Venezia 21-23.05.1980.

R. ALESSI, *Le tecniche di consolidamento statico negli edifici monumentali*, Venezia 21-23.05.1980.

G. PISTONE, R. ROCCATI, *Interpretazione statica delle vecchie strutture murarie: proposta metodologica*, Venezia 21-23.05.1980.

E. BENVENUTO, *La scienza delle costruzioni e il suo sviluppo storico*, Firenze 1981.

S. MASTRODICASA, *Dissesti statici delle strutture edilizie*, Milano 1981.

P. ROCCHI, *Progettare il consolidamento*, Roma 1983.

C. BRAYDA, *Norme per il restauro dei monumenti*, Torino 1954.

C. GUIDI, *Sulla curva delle pressioni negli archi e nelle volte*, Torino 1886.

J. HEYMAN, *The estimation of the strength in mansonery arches*, Cambridge 13.02.1981.

U. FUXA, *Tipologie e tecniche di consolidamento delle strutture murarie*, Palermo 22-25.10.1980.

S. DI PASQUALE, *Tipologie e tecniche di consolidamento delle strutture murarie*, Palermo 22-25.10.1980.

G. CROCI, *Valutazione della sicurezza e criteri d'intervento nelle costruzioni dissestate*, Palermo 22-25.10.1980.

M. MELE, *Il restauro statico*, Udine 21-26.06.1982.

G. ALESSANDRINI, *La conservazione dei manufatti artistici: metodologia di ricerche sul degrado e sulle tecniche di consolidamento dei materiali lapidei*, Udine 21-26.06.1982.

F. BRAGA, *Criteri e tecniche di intervento sulle strutture murarie*, Udine 21-26.06.1982.

G. CROCI, *L'origine dei dissesti - Individuazione delle cause dei dissesti - La valutazione della sicurezza ed il tempo limite d'intervento*, Udine 21-26.06.1982.

G. SACCHI LANDRIANI, R. RICCIONI, *Comportamento statico e sismico delle strutture murarie*, Milano 1982.

A. M. RACHELI, *Fonti documentarie per una storia delle tecniche edilizie negli interventi di restauro*, Cefalú 3-5.07.1979.

B. P. TORSELLO, *Le geometrie dell'architettura*, Roma 1986.

G. PIZZETTI, *Gli studi sul regime statico della struttura del Santuario di Vicoforte*, Torino 1979.

G. ROCCHI, *Istituzioni di restauro dei beni architettonici e ambientali*, Milano 1985.

G. CROCI, *Progettazione strutturale e consolidamento delle costruzioni*, Milano 1982.

P. MARCONI, *Il conoscitore di architettura «moderna»: quale storia per il restauro*, Roma 1983.

Il Piano naturalistico e gli interventi sulla vegetazione

Ermanno De Biaggi

Il Piano naturalistico è stato redatto nel 1983 ai sensi della Legge Regionale 4 settembre 1979, n. 57, «Piani di assestamento forestale e piani naturalistici» e della Legge istitutiva della Riserva; costituisce lo strumento per la conoscenza e la gestione del patrimonio naturale-paesaggistico.

Calibrato sulle sue particolari caratteristiche, il Piano ha analizzato con metodi e tecniche diverse i settori interno ed esterno alla zona di pertinenza delle Cappelle. Mentre il primo è stato studiato e progettato utilizzando i metodi ed i livelli di approfondimento propri delle tecniche di restauro del verde, il secondo è stato analizzato e dovrà essere recuperato come rapporto paesaggistico-visuale del Monte evitando anacronistiche ricostruzioni, ma operando nell'ambito delle attuali forme d'uso del suolo.

La Riserva naturale speciale del Sacro Monte di Orta, 13 ettari circa di superficie, occupa la parte piú elevata di un promotorio che, dalla costa orientale del Lago omonimo, si protende verso l'Isola di San Giulio.

Alto circa 400 metri sul livello del mare e 110 metri su quello del Lago è costituito da rocce precarbonifere, ortogneiss, della *Serie dei Laghi*.

Il movimento del ghiacciaio, che ha formato il bacino del Lago d'Orta, ne ha determinato la caratteristica forma lenticolare con pendenze piuttosto elevate sulle pendici est, ovest e soprattutto sud dove le rocce a tratti affiorano.

Una piú o meno spessa coltre morenica ricopre in particolare il versante settentrionale che si immerge dolcemente nelle acque del Lago.

Sulla cima del Monte l'escavazione glaciale ha determinato il formarsi di dossi ed avvallamenti arrotondati. Ora una coltre di detriti e di suolo di potenza variabile la ricopre quasi completamente; ma la presenza di piccoli bacini è testimoniata dall'esistenza di pozzi che un tempo attingevano a questi serbatoi naturali di acqua piovana.

Quest'ultima non doveva peraltro mancare data l'abbondanza delle precipitazioni che registrano, in questo settore della Regione Insubrica, valori medi intorno ai 2000 mm annui e sono abbondanti in tutte le stagioni in particolare durante il periodo vegetativo: da aprile ad ottobre non scendono sotto i 200 mm medi mensili con l'eccezione del periodo estivo (150 mm circa in luglio ed agosto), in cui peraltro non si sono mai verificati periodi di siccità.

Il valore massimo annuale delle precipitazioni è piuttosto elevato e si aggira intorno ai 1200 mm.

Questo carattere moderatamente oceanico del clima, che caratterizza tutto il settore insubrico, è evidenziato dalla crescita abbondante e rigogliosa del faggio, del tasso e dell'agrifoglio, entità proprie di stazioni ad elevata umidità

atmosferica e ridotta escursione termica; in assenza di dati termici diretti, la presenza al Monte del bagolaro e di altre specie eliofile e termofile (amanti della luce e che prediligono le posizioni calde ed assolate), indicano la presenza di temperature piuttosto moderate durante l'inverno; ciò è confermato dalla presenza di numerose specie sempreverdi, coltivate nei giardini del lungolago, di clima sub-tropicale-temperato.

Una di queste, la palma della fortuna (*Trachycarpus fortunei*), si rinnova spontaneamente sui terrazzi abbandonati delle pendici del Monte. In effetti l'analisi di testi storici, di mappe e disegni dal XVII al XIX secolo, dei dati catastali del passato e l'accurata ricognizione del territorio, nelle attuali forme di utilizzzione e nelle testimonianze di quelle passate, documentano il graduale abbandono dalle pratiche culturali tradizionali.

Da queste fonti risulta che le pendici su cui sorge il Sacro Monte di Orta erano un tempo per la maggior parte occupate da terrazzi su cui venivano coltivati ortaggi, alberi da frutto, castagni e, in particolare, la vite.

In molte zone infatti, ora occupate da boschi secondari di invasione prevalentemente costituiti da robinia, spesso associata ad altre latifoglie (ciliegio, tiglio, frassino, castagno, faggio), sono ancora visibili gli antichi terrazzamenti.

Fino a pochi decenni or sono vi veniva prodotto il cosiddetto «*vino delle galere*», che prendeva il nome dalla presenza di una «*casa circondariale di pena*» in un edificio sito sul versante meridionale.

Altrove i terrazzi sono occupati da cedri di varia età, da robinie, boscaglie di rovi, arbusti, olmo campestre, e spesso si osservano esemplari decrepiti, preesistenti, di alberi da frutto. Esistono però ancora alcuni lembi di bosco ad alto fusto, nei quali occorre intervenire per eliminare le infestanti sia arboree che arbustive (rovi, vitalba, ecc.) e favorire quindi la rinnovazione delle piante piú pregiate.

Alcune particelle sono tuttora mantenute a prato stabile con alberi da frutto. I pendii terrazzati del versante orientale, che si attraversano in auto salendo al Monte, erano occupati da cedui a capitozza di castagno su prato-pascolo.

Questo tipo poco comune di coltivazione consentiva, nello stesso tempo, di produrre pali per la vite o legname da ardere ed il mantenimento di un prato falciabile discreto, che poteva venire liberamente pascolato dal bestiame (vacche, pecore, maiali), senza danneggiare in alcun modo i giovani polloni.

Abbandonati da tempo questi «*boschi pascolati*» sono in condizioni assai precarie con piante deperienti, decrepite o morte e per l'invasione di specie infestanti quali la robinia.

Senza porsi l'obiettivo di voler ricostruire anacronisticamente i passati modelli d'uso del territorio, il Piano naturalistico ha come obiettivo il recupero delle caratteristiche paesaggistiche ed ambientali di tutto il territorio della Riserva nel rispetto dei valori storici e religiosi del Monte e nell'ambito delle attuali forme d'uso del suolo.

È evidente che trovando, il Sacro Monte di Orta, la sua unicità in un pae-

saggio complesso e molteplice e ben piú vasto dei confini dell'area tutelata, gli interventi che il Piano propone non possono essere limitati alla Riserva, ma devono essere applicati anche ai terreni circostanti.

I criteri generali per operare sui territori circostanti il Monte, consistono nella conservazione di tutte le piante di alto fusto pregiate esistenti, l'eliminazione dei rami secchi e/o pericolosi lungo i percorsi e delle infestanti quali il sambuco nero, i rovi, la vitalba; il taglio dell'edera che cresce sui tronchi, il mantenimento del ceduo a capitozza di castagno per il suo valore documentario e paesaggistico e la conversione ad alto fusto del ceduo.

L'analisi accurata di documenti storici, delle fonti iconografiche e della situazione attuale della vegetazione del Recinto Sacro, dov'essa è stata progettata e disposta in funzione delle Cappelle e del percorso processionale, ha consentito di affrontarne lo studio secondo i metodi e le tecniche del restauro ambientale.

La vegetazione è stata censita e rilevata accuratamente in ogni dettaglio, nelle specie, nelle forme e nei modi d'uso.

Quarantuno specie arboree ed arbustive introdotte (sia quelle esotiche, sia quelle coltivate per costituire filari e siepi) sono state cartografate alla scala 1: 500 disegnando le proiezioni a terra dei profili delle chiome. È iniziata la schedatura di tutte le piante per avere un rapido quadro della situazione fitosanitaria e per programmare gli interventi.

Delle sessantaquattro specie arboree ed arbustive presenti, ben trentasei sono esotiche; di queste tredici sono conifere, otto latifoglie e quindici arbusti. Piantate in vari periodi in quest'ultimo secolo, sono inserite piú o meno adeguatamente nelle varie maglie di verde che costituiscono il paesaggio vegetale del Monte. Nello strato arboreo, costituito da grossi e begli esemplari che realizzano una fustaia di densità variabile di latifoglie e conifere, in prevalenza locali e spontanee, spiccano per le loro dimensioni quattro pini neri d'Austria ed un pino di Calabria presso la Cappella Nuova.

Interessanti perché poco comuni sono un abete del Canada e un ginepro della Virginia presso la Piazzetta Frate Focu (Cappella VI), un grosso abete orientale presso la Cappella II ed un raro esemplare di cipresso di Sawara, originario del Giappone, presso il Pozzo. Tra la Cappella Nuova e la XVII il percorso è fiancheggiato da un doppio filare di cipressi di Lawson, pianta originaria degli Stati Uniti occidentali.

Delle essenze locali sono stati favoriti gli alberi piú vigorosi e di maggior pregio ornamentale e paesaggistico: acero di monte, frassino, tiglio, farnia ed in particolare pino silvestre e faggio, presenti con esemplari veramente eccezionali.

Altre latifoglie esotiche di particolare pregio ornamentale e paesaggistico sono la quercia rossa (originaria degli Stati Uniti centrali) di cui crescono numerosi esemplari tra le Cappelle II, III e VIII, il platano ibrido presso il Convento e due piante di dattero di S. Andrea (*Dyospyros lotus*), originario della regione asiatica, che crescono presso le Cappelle II e XVII.

A fiancheggiare il percorso processionale con lo scopo di indirizzare il visitatore e concentrarne l'attenzione sulle scene sacre, sono stati posti a dimora, fin dai secoli passati, filari di carpino bianco ed agrifoglio e siepi di bosso e lauroceraso. Queste specie erano sovente combinate in modo da costituire fitte ed alte barriere. Anni di abbandono e di interventi sbagliati hanno compromesso, modificato e per lunghi tratti interamente cancellato questa maglia verde che ora il Piano naturalistico propone di recuperare nel pieno della sua funzionalità.

Inoltre in questi ultimi decenni sono state introdotte un po' ovunque ed in modo confuso e disordinato, numerose piante, in particolare conifere che, sottoposte alla chioma degli esemplari piú grossi e piú vecchi, sono sovente sofferenti ed esteticamente non adatte: abete rosso, pino strobo ed ibrido, cipresso di Lawson, cedro dell'Himalaya.

I periodici interventi colturali ed il forte afflusso di visitatori impediscono lo sviluppo di specie arbustive locali.

Raramente si osservano alcuni esemplari di frangola, nocciolo, prugnolo, ginestra di carbonai, sanguinella.

Circa gli interventi previsti dal Piano naturalistico, per la vegetazione della zona di pertinenza delle Cappelle, essi derivano da considerazioni storiche che discendono dallo studio dell'evoluzione del Parco attraverso i secoli.

Esso viene considerato come un insieme di «situazioni storiche» evolutesi nel corso degli anni e sottolineate dalle diverse concezioni della natura dei costruttori prima e dei conservatori poi.

Il Parco è stato cosí nel tempo «caricato» di significati storici, sociali e religiosi diversi ed è giunto a noi in uno stato molto diverso dall'originale, soprattutto per quanto concerne il suo modo di essere usato. Non sarebbe quindi corretto intervenire senza tenere conto delle antiche motivazioni che ad esso hanno dato origine.

Tutti gli interventi previsti sono cosí, come per Varallo, basati sulla sintesi delle ragioni d'uso attuali con la consapevolezza delle sue «modificazioni passate».

Il ripristino dei percorsi originari, lo spostamento all'esterno del Recinto Sacro delle aree di sosta, la riapertura di visuali sul Lago, l'eliminazione della vegetazione «inquinante» il disegno originario, i reimpianti e la sostituzione degli esemplari che dovranno essere abbattuti, la manutenzione delle siepi, delle aiuole verdi e degli alberi, sono le operazioni che sono già state avviate e che una volta compiutamente realizzate permetteranno una corretta lettura storica del Complesso nonché una sua fruizione piú adeguata ai nostri giorni.

Rilevante è stato l'intervento di abbattimento di piante di alto fusto, in particolare di faggi morti o gravemente compromessi dal punto di vista fitosanitario a causa di errati interventi effettuati al Monte: taglio di radici in seguito alla realizzazione di linee elettriche o acquedotti, riporto di materiali a coprire il tronco al di sopra del colletto; queste operazioni hanno consentito l'attacco

di parassiti fungini (chiodini - *Armillaria mellea*) nel tessuto corticale e radicale indebolendo gravemente la struttura.

Dopo gli abbattimenti, nelle zone rimaste vuote, sono state poste a dimora altre piante di faggio, farnia, tiglio selvatico, pino silvestre alte 4 metri.

Alcuni frassini, tigli, aceri di monte, farnie e faggi, che avevano subito danni di varia natura alle parti aeree, ed i carpini del filare che fiancheggia il percorso processionale dal Cimitero di Orta fino alla Cappella V, colpiti da estesissime e profondissime carie che interessavano spesso buona parte del tronco, sono stati risanati con accurati lavori di dendrochirurgia. Il legno decomposto, marcescente, è stato asportato con frese ed attrezzi pneumatici fino a raggiungere il legno ancora vitale; quindi le cavità sono state disinfettate per eliminare completamente i parassiti e prevenirne gli attacchi. I prodotti usati hanno azione fungicida e battericida, sono impregnanti e ricoprenti ed agiscono come vere e proprie cortecce artificiali. Sono state adottate, a scopo sperimentale, soluzioni diverse per valutare il prodotto e le tecniche piú adatte alle varie situazioni. Le cavità cosí trattate sono state lasciate aperte, al fine di consentire la circolazione dell'aria che ostacola l'insediarsi di nuovi attacchi fungini ed in alcuni casi sono state sistemate reticelle per evitare il depositarsi di foglie e rametti che, decomponendosi, col tempo potrebbero innescare marciumi; altrove è stato necessario sistemare dei tubi di drenaggio.

Le piante piú alte e filate, in particolare tigli selvatici ed alcune farnie, sono state ridotte con adeguate potature che non hanno alterato la forma tipica della chioma; ciò per ridurre i pericoli legati al vento e per ridare vigore ad alcuni tigli piuttosto vecchi che presentavano fenomeni di ingiallimento nei rami piú elevati delle chiome.

In particolare per la piante situate lungo i viali deve essere periodicamente effettuato il controllo dei rami secchi o pericolanti, per eliminare il pericolo di cadute.

Nel 1982 il vento ha determinato la sradicamneto di due grossi faggi, presso le Cappelle XVII e Nuova. In quest'ultimo caso si è trattato dell'esemplare piú maestoso e piú grande, per diametro del tronco, del Sacro Monte.

Un accurato esame dei fusti e dell'apparato radicale ha poi consentito di verificare che le piante erano state attaccate e compromesse dalle ife di *Armillaria mellea* (chiodini), in seguito a danni provocati dall'uomo.

Le siepi di bosso e lauroceraso, oltre le normali e periodiche potature, dovranno venire ricostituite completamente.

Circa i filari di agrifoglio, un tempo assai piú diffusi e tipicamente abbinati al lauroceraso, si prevede di recuperarne, in via sperimentale, alcuni tratti.

Nel giardino antistante l'Ospizio di S. Francesco è in corso di realizzazione, accanto alla fossa per la calce, un vivaio di piantine da impiegare per le operazioni di ricostituzione del manto arboreo e delle siepi.

A quattrocento anni dalla fondazione del Sacro Monte d'Orta, il libro costituisce lo studio più completo su questo grande «teatro» religioso ed artistico.

Un gruppo di ricercatori integrando le specifiche competenze ne ha ricostruito le origini, il piano urbanistico, il procedere delle architetture, della statuaria e degli affreschi, l'ambiente naturale.

La vita di San Francesco viene fatta rivivere in un luogo di grande suggestione e bellezza dai grandi narratori «popolari»: Padre Cleto, il Prestinari, il Bussola, i D'Enrico, il Rusnati, il Beretta, il Morazzone, i Fiammenghini, il Bianchi, il Ferrari...

Si percorrono inoltre le vicende del restauro e il ruolo della Regione Piemonte e del Comune di Orta San Giulio nell'opera di tutela e valorizzazione del Sacro Monte. Per la prima volta sono pubblicati i rilievi di tutte le cappelle e della statuaria.

Lire 80 000

Centro Studi Sistemi Ambientali
della Fondazione Giorgio Amendola

Orta San Giulio
La Fabbrica del Sacro Monte

Conoscenza Progetto Restauro

A cura di Angelo Marzi